分类号 K242

密　级 公开

学　号 B26066

陕西师範大學

SHAANXI NORMAL UNIVERSITY

博士学位论文

题目　唐代中外艺术交流研究——以乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑为中心进行考察

作　　者　赵喜惠

指导教师　杜文玉 教授

一级学科名称　历史学

二级学科名称　中国古代史

提交日期　二〇一二年六月

学位论文原创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我在导师的指导下进行研究工作所取得的研究成果。尽我所知，除文中已经注明引用的内容和致谢的地方外，本论文不包含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不包含本人或他人已申请学位或其他用途使用过的成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。

本学位论文若有不实或者侵犯他人权利的，本人愿意承担一切相关的法律责任。

作者签名：[签名]　　日期：2012 年 6 月 12 日

学位论文知识产权及使用授权声明书

本人在导师指导下所完成的学位论文及相关成果，知识产权归属陕西师范大学。本人完全了解陕西师范大学有关保存、使用学位论文的规定，允许本论文被查阅和借阅，学校有权保留学位论文并向国家有关部门或机构送交论文的纸质版和电子版，有权将本论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用任何复制手段保存和汇编本论文。本人保证毕业离校后，发表本论文或使用本论文成果时署名单位仍为陕西师范大学。

保密论文解密后适用本声明。

作者签名：[签名]　　日期：2012 年 6 月 12 日

摘要

《唐代中外艺术交流研究》一文主要论述唐朝与异域的艺术交流，并在此基础上进行了有益的理论探索和研究。这是一个相对较大的选题。首先，就艺术的范围而言。艺术涵盖的领域很宽，并随时代的变化而有所不同。古代艺术主要包括乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑、建筑等。随着时代发展和社会进步，艺术的范畴也日益宽泛，现代艺术除了包括传统艺术的内容外，还有摄影、电影、美术设计等内容。而本文则选取了乐舞、百戏、书法、绘画和雕塑作为研究对象。即使如此，本文的内容也是很庞杂的。其次，就与唐朝进行艺术交流的国家而言。与唐朝进行艺术交流的国家很多，如西域诸国、印度、波斯、大食、朝鲜半岛三国、日本、骠国、希腊、吐火罗、拂菻等，本文只选取了与唐朝进行艺术交流较全面的几个国家进行论述，如西域诸国、拂菻、希腊、印度、波斯、大食、朝鲜半岛三国和日本。

本文共有四章内容。第一章为概论，共四节，主要介绍了论文写作的有关内容，包括研究意义、研究现状与学术评述、研究思路与方法、资料来源等。

第二章为“高度繁荣的唐代艺术”，共二节。首先从乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑等方面叙述了唐代艺术繁荣的表现，然后探究了唐代艺术繁荣的原因，即经济发达、政治稳定、思想文化环境宽松、统治者的倡导、对传统艺术的继承和发展以及对外艺术交流。第二章内容，一方面可以作为唐代中外艺术交流的背景，另一方面又引出了第三章的内容，即“对外艺术交流”是唐代艺术繁荣的一个重要原因。

第三章为“唐代的中外艺术交流”，共八节。分别论述了唐与西域、罗马、希腊、印度、波斯、大食、朝鲜半岛、日本的艺术交流。和这些国家的艺术交流基本上都涉及到乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑等领域。本章一方面充分利用了文献资料，另一方面又全面搜集了考古资料，从而增强了文章的科学性和说服力。此外，本章还合理吸收了前人的研究成果，尤其对一些有争议的问题，本文还提出了自己的看法。

第四章为“唐代中外艺术交流的当代思考”，亦有八节：

第一节论述了对外艺术交流的原因。唐代中外艺术交流成绩卓著，主要是因为国力强盛、对外交通发达和统治者重视。

第二节论述了中外艺术交流的特点。唐代的中外艺术交流呈现出鲜明的特点，

即交流的广泛性、浓郁的政治色彩和明显的不平衡性。

第三节论述了中外艺术交流的途径。唐代中外艺术交流的途径主要有官方互派使者和留学生、商业贸易、人口流动、宗教传播、战争等。

第四节论述了中外艺术交流的阶段性。唐代的中外艺术交流可分为三个阶段，第一阶段为前奏期，为唐高祖统治时期；第二阶段为高峰期，时间从太宗时期到玄宗统治的前期；第三阶段为衰落期，是指从唐玄宗统治后期至唐朝灭亡的历史时期。

第五节论述了中外艺术交流的地域性。唐代中外艺术交流的地域性表现在异域艺术输入中国和中国艺术输出异域两个方面。异域艺术输入中国的地域性主要有：都城长安是唐代对外艺术交流的中心；丝路沿线地区是外来艺术传播的重点区域。中国艺术输出异域的地域性主要有：受唐代艺术影响的主要国家都在亚洲；朝鲜半岛和日本受唐代艺术的影响最深。

第六节论述了中外艺术交流的意义。唐代的中外艺术交流不但促进了世界艺术的发展，而且还丰富了人们的艺术生活和精神生活。此外，唐代中外艺术交流还扩大了唐朝在世界上的政治影响，促进了中国和异域间友好关系的发展。

第七节论述了唐代艺术的世界地位。唐代艺术是中世纪世界上最发达、最辉煌的艺术之一，对许多国家的艺术都产生了深远的影响。这一方面是因为唐代艺术有坚实的社会基础，另一方面则是因为它能敞开胸怀，虚心接纳异质艺术。此外，唐代艺术也能够合理地对异质艺术进行吸收、改造和融合。

第八节论述了唐代中外艺术交流的当代启示。虽然今天的中外艺术交流形势喜人，但我们还是要虚心汲取唐代对外艺术交流的经验，要不断发展生产力，增强中国的综合国力；要有开放的胸怀，坚定地推行对外艺术交流；要通过多种途径和世界各国进行艺术交流。只有这样，中国艺术才能永久地屹立于世界艺术之林。

总之，本文利用各种资料，使用多种研究方法，弄清了唐与诸国间在乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑等艺术领域的交流情况，总结、提炼了唐代对外艺术交流的理论。其中的一些理论对今天的艺术交流仍有借鉴意义，从而使本文的写作具有了现实意义。

关键词：唐代，艺术交流，乐舞，百戏，书法，绘画，雕塑

Abstract

The paper has discussed the art exchange between the Tang Dynasty and the foreign countries. Based on these facts, the paper has also explored and researched the useful theories. This is a relatively large subject. First of all, the extent of art is large. The area of art is very wide, and changes with the times. The ancient art mainly includes music, dance, calligraphy, painting, sculpture, acrobatic drama,building, etc.The category of art is also increasingly broad,with the development of the times and the progress of the society. Modern art includes photography, film, graphic design, in addition to the content of the traditional art. This paper will only research the music, dance,calligraphy, painting, sculpture and acrobatics. Secondly, there are many countries that have exchanged arts with the Tang Dynasty, such as the Western Region,India, the Persian, Arabia, the Korean peninsula , Japan, Biao kingdom, Greece, Rome,etc. This paper only discusses the several countries that have exchanged comprehensive arts with the Tang dynasty,such as the Western Region,India, the Persian, Arabia, the Korean peninsula, Japan, Greece and Rome.

This paper consists of four chapters.The first chapter is theintroduction,including four sections.It mainaly discusses the contents that relate the writing of this paper,such as the reason of selecting the topic,the review of the research achievements, the research ideas and methods,the data sources,etc.

The second chapter is the prosperity of the Tang Dynasty's art.It has two sections. Firstly, this chapter has narrated the prosperity of the art in the Tang Dynasty from music,dance, calligraphy, painting, sculpture and acrobatic drama.Secondly,it has explored the causes of the prosperity of the Tang Dynasty art.The reasons are the development of economy, political stability, the comfortable environment of politics, the advocation of the rulers, the inheritance and development from the traditional art, the art exchange with the foreign countries.

The third chapter is the art exchange between the Tang Dynasty and the foreign countries.It has eight sections. The chapter has discussed the art exchange between the Tang Dynasty and the foreign countries ,such as the Western Region, Rome, Greece,

India, Persia, Arab, the Korean Peninsula, Japan .This chapter has not only maked full use of the literature data, but also the archaeological data in order to make it more scientific. In addition, the chapter has also absorbed the predecessor's research achievement. This paper has also put forward its own ideas of some controversial issues.

The fourth chapter is the thinking about the art exchange between foreign countries and the Tang Dynasty. It also has eight sections.

The first section has discussed the reasons why the Tang Dynasty has exchanged art with the foreign countries.The reasons are strong national strength, developed traffic and the attention of the rulers.

The second section has discussed the characteristics of the art exchange. The Tang Dynasty's art exchange with the foreign countries has presented distinct characteristics.They were universality, the rich political color and obvious imbalance.

The third section has discussed the ways of the art exchange.The ways are students and angels who have been sent by the government, commercial trade, the flow of population, the communication of the religious,wars,etc.

The fourth section has discussed the phases of the art exchange. The art exchange can be divided into three periods.The first period has been the prelude.The time was from the construction of the Tang Dynasty to the government of Tang Tai Zong. The second period has been the peak.It was the period when Tang Gao Zong, Wu Ze Tian and Tang Xuan Zong ruled. The third period has been the decline.It was from the late period of Tang Xuan Zong's government to the perish of the Tang Dynasty.

The fifth section has discussed the regional characteristics of art exchange. The regional characteristics of the foreign art input China were that the capital of Chang'an was the center of art exchange, the regions along the silk road were the key areas of the foreign art input China. The regional characteristics of Chinese art input the foreign countries were that the countries whose art was deeply influenced by Chinese art were in Asia ,the arts of the Korean Peninsula and Japan were influenced most deeply by Chinese art.

The sixth section has discussed the significance of art exchange.The art exchange not only has promoted the common development and progress of the world art, but also has enriched people's art life and mental life. In addition, the art exchange has also extended the political influence of the Tang Dynasty in the world, promoted the

development of friendly relations between ChinA and foreign countries.

The seventh section has discussed the station of the Tang Dynasty's art in the world. The art of the Tang Dynasty was one of the most developed and brilliant art in the world.It has had a profound influence to the art of many states. On the one hand, it was because the art of the Tang Dynasty had a solid social basis, on the other hand, it was because it could open arms and be ready to accept the heterogeneous art. In addition, the art of the Tang Dynasty could reasonably absorb and reconstruct the heterogeneous art.

The eighth section has discussed the enlightenment of art exchange. Although today's art exchange are gratifying, we still need to learn experience from the art exchange of the Tang Dynasty. We need to continue developing the productive forces and enhance our comprehensive national strength; We need have an open mind to firmly implement art exchange;We need all kinds of ways to exchange art with other countries.

In a word, using various materials and research methods,this paper has found out the facts of the art exchange in music, calligraphy, painting, sculpture, acrobatic drama between the Tang Dynasty and the foreign countries. This paper has also summarized the theory of art exchange, some of which is still usefull to today's art exchange.

Key words: the Tang Dynasty,the Exchange of Art, Music, Dance, Acrobatic, Calligraphy, Painting, Sculpture

目 录

6

第一章　绪 论

第一节　研究意义

本文着重考察唐代的中外艺术交流状况，并在此基础上进行有益的理论探索。笔者之所以把它作为研究对象，是因为研究这一问题既有学术价值，又有现实意义。学术价值主要体现在：

第一，唐代是中国古代社会的盛世，经济高度发展，社会秩序稳定，文化比较先进，艺术也较为繁荣。唐与异域间的艺术交流不但频繁，而且卓有成效。因此，这一问题是值得研究的。但长期以来，却很少有人做过这方面的专门研究。众多学者或着眼于整个历史进程中的中外文化交流的研究，或致力于个别艺术领域的中外交流研究，或潜心于唐朝与个别国家间的艺术交流。而本文则第一次把唐代艺术放在世界背景下去考察，阐述唐与世界诸国在艺术领域里的相互交流和影响，探明各种艺术的渊源和在诸国间的传播、交流情况。这是一项开创性的工作。

第二，在前人的研究成果中，也有不少关于唐与异域间艺术交流的论述，但这些论述要么太简略，要么不全面，要么不够深入。而本文对于唐与异域间艺术交流的论述则是系统而全面的，所论及的领域有乐舞、书法、绘画、雕塑、百戏等，涉及到的国家有西域诸国、罗马、希腊、印度、波斯、大食、朝鲜半岛三国和日本。

第三，本文还在理论方面作了有益的探索。如本文对于唐代艺术的世界地位、唐代中外艺术交流的特点、唐代中外艺术交流的阶段性、唐代中外艺术交流的地域性、唐代中外艺术交流途径等内容的论述，都是前人没有研究或很少研究的。这不仅使文章达到一定的深度，还使本文具有了创新价值。

第四，在资料方面，本文既广泛搜集了文献资料，又参阅了大量的文物考古资料，此外，还借鉴了前人的研究成果。这些资料不但有中国的，还有不少外国的，因此全面而丰富。

第五，本文除了借鉴前人研究成果外，还有笔者自己的观点。第一，对于一些有争议的问题，笔者都谈了自己的看法。第二，对于一些错误的观点，本文也进行了辨析，并提出自己的见解。

此外，研究这一问题还有一定的现实意义，主要表现在以下两个方面：

第一，唐代中外艺术交流的研究可以提高民族自信心和自豪感。唐代的中外

艺术交流蓬勃发展，主要源于唐代社会的进步、开放和文化的发达、繁荣；唐代艺术是一种先进的艺术，在世界上占据着重要地位。这些都可以激发国民的自信心和自豪感，使我们不再妄自菲薄、自暴自弃，而是充满自信，努力进取，从而促进艺术发展和社会进步。

第二，唐代中外艺术交流的研究可以促进当今艺术交流的发展。我们研究历史，一个重要的目的就是希望历史研究能对现实有借鉴作用。本文则通过对唐代对外艺术交流的研究，总结出艺术交流的原因、途径、阶段性、地域性等，探究艺术交流的规律，并联系现实，使之对当今的艺术交流能有一定的借鉴意义，从而促进当今艺术的交流和发展。

第二节　研究现状与学术评述

7-9 世纪中外艺术交流这一问题，虽然无人做过专门研究，但相关的研究成果却很丰富。这些成果既有从总体上论述中外文化交流的，也有专门论述中国和特定国家间的文化交流的，还有专门论述唐朝与异域间的艺术交流的。

一、综论

对中外文化交流问题的研究大致可以分为三个阶段，即改革开放前（1978 年以前）、改革开放初期（1978 年至 20 世纪末）和改革开放深入发展期（20 世纪末至 21 世纪初）。

改革开放之前，由于中国与世界隔绝，再加上国内压抑的政治环境，中外文化交流问题一直比较冷，很少有人问津，研究者仅有张星烺、向达和方豪等几位学者。

张星烺的代表性为《中西交通史料汇编》（辅仁大学出版社，1930 年），这是我国第一部系统、完整的中外关系史料辑注。该书所辑资料，“上起遂古，下迄明季，凡朝廷通聘，商贾游客，僧侣教士之记载，东鳞西爪，可以互证者，无不爬罗剔抉。”[①]其中既有完备的中文文献资料，又有丰富的外文资料。此外，作者还对文献中的诸多译名、中西交通史实和海陆交通路线等问题进行了精详的考释。但是从根本上讲，该书属于资料汇编，因此研究色彩较淡。

真正对中外交流问题进行深入研究的学者是向达。向达的《中外交通小史》（商务出版社，1930 年）揭开了中外文化交流研究的序幕。此书共 9 章，分别论述了中国与希腊、罗马、中亚、印度、阿拉伯、朝鲜、日本等国家间的文化交流，全

[①] 张星烺：《中西交通史料汇编·自序》，辅仁大学出版社，1930 年，5 页。

面介绍了先秦至明清时期中国与这些国家文化交流的史实。但由于考古资料的匮乏等原因，该书内容比较单薄。之后，向达先生又在此书的基础上撰了《中西交通史》(上海中华书局，1934年)。此书相对于《中外交通小史》而言有不少进步，主要表现在：第一，《中西交通史》不但进一步论述古代的中西文化交流，而且还补充介绍了鸦片战争时期中西文化交流的情况，弥补了《中外交通小史》内容上的不足；第二，《中西交通史》的资料较《中外交通小史》更为丰富，尤其是更多地使用了考古资料。这是因为在这一时期，中国的考古事业有了进一步发展，众多考古资料的不断被发掘出来。《唐代长安与西域文明》(三联书店，1957年)是向达先生的又一部力作，主要论述了西域文明传入长安后在衣食住行等物质文化领域和乐舞、绘画、宗教等精神文化方面对唐都长安所产生的影响，同时也叙述了长安西域人的汉化过程，展现了中西文明的融合与互动。此外，该书还对柘枝舞、周至大秦寺等进行了详细的考证。该书相对于《中西交通史》而言，有不少特色：第一，该书集中论述了西域文明对长安一地的影响，由于论题较小，因此，论述较《中西交通史》要详尽、深刻、具体得多；第二，《唐代长安与西域文明》在资料引用方面也较《中西交通史》有了极大进步。首先，该书除了引用大量的中文文献外，还引用了不少外文资料；其次，该书不但详细注明了中文文献的出处，而且还附有详尽的译文，以便于读者更好地理解。

方豪是继张星烺、向达之后又一位研究中外文化交流的著名学者，他的代表作为《中西交通史》(台北华冈出版有限公司，1953年)。该书共5册，80余万字，和张星烺、向达的著作相比，它有不少进步之处。主要表现在：第一，体系更完整，内容更全面。方豪的《中西交通史》以时间为序，论述了自史前至明清时期的中外交流，涉及到文化领域有宗教、血统、语言、习俗、科技、艺术、建筑、商货、书籍、生物等方面；论及的国家有希腊、罗马、波斯、印度、西域诸国、中亚诸国、阿拉伯、日本等。因此，可以说该书几乎囊括了史前至明清每个历史时期的所有的中外文化交流的内容，比张星烺和向达的论述要全面、系统得多。第二，资料异常广博。该书所引用的资料异常繁多，从资料引用的广度看，既有中文资料，也有英文资料；中文资料包括既包括正史、野史，也有各种各样的中外著名旅行家的日记、手稿和通信等。尤其值得一提的是，该书还发掘了不少新史料，使本书的内容更为充实和完善。但该书由于时代的局限等原因，仅仅论述了古代的中外文化交流，这是本书的一大缺点。

总之，在这一时期，关于中外文化交流的研究已发端并取得了显著的成果，但还存在一些问题，如向达等学者仅仅论述了清代以前的中外文化交流，对于近代的中外文化交流则很少论及；又如，这些学者很重视资料的收集和史实的考证，

但对于更深层次的理论阐述较少。

改革开放初期，随着中外文化交流的日益频繁，这一问题才又一次进入中外学者们的视野，并引起了他们的高度重视，这方面的研究也取得了丰硕的成果。20 世纪 80 年代的研究成果主要有常任侠的《海上丝路与文化交流》（海洋出版社，1985 年）、沈福伟的《中西文化交流史》（上海人民出版社，1985 年）、香港学者陈佳荣的《中外交通史》（香港学津出版社，1987 年）、周一良的《中外文化交流史稿》（河南人民出版社，1987 年）和张广达、王小甫合著的《天涯若比邻》（香港中华书局，1988 年）等。其中以《天涯若比邻》和《中西文化交流史》最具代表性，故这里对二书进行详细评述。

《天涯若比邻》以时间为序，论述了先秦至明清时期的中国与西域诸国、罗马、印度、阿拉伯、中亚诸国、朝鲜、日本等国间的文化交流，涉及到艺术、科技、宗教等方面。从内容上来讲，该书也只是论述了中国古代与异域间的文化交流，并且交流的文化领域也只限于艺术、科技、宗教等，相对于前一阶段的研究而言，并没有取得突破性的成果。

《中西文化交流史》主要论述了自新石器时代至 20 世纪 30 年代，中国与波斯、西域诸国、中亚诸国、阿拉伯、印度及非洲、美洲、欧洲等国家间的文化交流。该书所论述的时间范围、论及的交流国家和涉及到的文化领域都超过了前一时期，在内容上取得了重大突破。但该书对于和中国交往密切的东南亚、东北亚地区却着墨不多。并且该书也是只重探究史实，而很少理论研究。

总的来说，这一时期的著作，内容较前一时期充实多了，但理论探索仍旧很少。

20世纪末至21世纪初，随着改革开放的不断深入和中外文化交流的日益频繁，这方面的专著如雨后春笋般不断涌现，这些著作不但运用了多学科知识论述了中外文化交流的史实，而且也进行了深入的理论探索。如武斌的《中华文化海外传播史》（陕西人民出版社，1998 年）和李喜所的《五千年中外文化交流史》（世界知识出版社，2002 年）等。

《中华文化海外传播史》共有三卷，系统、全面地叙述了自文化发生时期开始直到近代，中华文化对世界文化的影响。此书不但运用了文化学、比较文化学、传播学等理论，而且还在理论方面做了大胆的尝试，这是本书的一大亮点。

《五千年中外文化交流史》共五卷，以时间为序，介绍了从古代到 1999 年中外文化交流的史实，时间跨度大，内容极其丰富，涉及到物质文化、制度文化、宗教、文学艺术、语言文字、科学技术等方面。此书运用了比较文化学、社会学、人类学等理论。并且该书论及了大量文化交流方面的理论。对于一些有争议的问

题，作者还大胆地提出了自己的看法。因此，该书无论是在内容方面，还是在理论论述方面，都超过了以前的研究成果，是一部有关中外文化交流的通史巨著，具有很高的价值。

此外，这方面的著作还有王介南的《中外文化交流史》(书海出版社，2004 年)、张国刚的《中西文化关系史》(高等教育出版社，2006 年)、王小甫的《古代中外文化交流史》(高等教育出版社，2006 年)、何芳川的《中外文化交流史》(国际文化出版公司，2008 年) 等。

总之，这一时期，众多学者从总体上论述了中外的文化交流，所涉及到的交流领域非常宽泛，时间跨度异常大，内容空前丰富。并且，在理论探索方面，他们也取得了显著的成就。然而，他们对于唐代的中外艺术交流着墨不够多。

二、与特定国家的文化交流

历史上和中国进行文化交流的国家很多，但是交流最频繁，文化关系最密切，受中国文化影响最大和对中国文化影响最大的国家则是日本、印度和朝鲜半岛三国等。

（一）日本

由于中国与日本间的文化交流最频繁，因此这方面的研究成果也最多。其中既有中国学者的，也有日本人学者的。

早在 20 世纪 30、40 年代，就有一些学者开始研究中日文化交流问题，并取得了一系列研究成果，论文主要有：周传儒《日本人唐化考》(《清华周刊》1926 年第 25 期)、贺昌群《唐代文化之东渐与日本文明之开发》(《文史杂志》1941 年第 1 期)、张旭庭《唐代的中日通聘与中国文化之输日》(《东方文化》1943 年第 1 期)、钱宜叔《隋唐时代中日文化关系之检讨》(《学术界》1943 年第 1 期) 等。论著主要有王辑五《中国日本交通史》(商务印书馆，1937 年)。这些成果主要论述了儒教、佛教等思想文化对日本的影响，内容比较单薄。并且对于日本文化对中国文化的影响，它们也很少论及。

新中国建立后，尤其是改革开放以来，随着中外文化交流的日益频繁，这方面的研究成果才日渐丰富。著作主要有木宫泰彦著、胡锡年译的《中日文化交流史》(商务印书馆，1980 年)、梁容若的《中日文化交流史稿》(商务印书馆，1985 年)、内藤湖南的《日本文化史研究》(商务印书馆，1992 年)、中日多位学者编著的《中日文化交流史大系（10 卷本)》(浙江大学出版社，1996 年)、李寅生《论唐代文化对日本文化的影响》(巴蜀书社，2001 年)、蒋毅编译的《中国传统文化在日本》(中华书局，2002 年) 等，论文主要有罗香林《唐诗与中日文化交流之关

系》（《中日文化论集》1955 年第 1 期）、曹汾《唐代中日文化艺术交流》（《西北大学学报》1979 年第 1 期）、孙蔚民《鉴真在中日文化交流史上的杰出作用》（《扬州大学学报》1979 年第 2 期）、王仲殊《关于日本古代都城制度源流》（《考古》1983 年第 4 期）等。这些论著论述了中日间文学、艺术、建筑、习俗、科技、法制、教育、宗教、民俗、典籍等方面的交流，内容异常丰富、全面，弥补了前一阶段论述内容单一的不足。

这一时期，一些学者也注意到了日本文化对中国文化的影响，如胡锡年《隋唐时代中日关系中的二三事》（《陕西师范大学学报》1978 年第 3 期）就指出日本文化对唐代文化也有影响。王金林《日本奈良时代对唐文化输入、改造和创新》（《日本研究》1988 年第 2 期）也认为，奈良时代，日本在输入唐文化的同时，也开始在文化上对中国进行逆输出。尤其值得一提的是《中日文化交流史大系（10 卷本）》一书，它详细、系统地论述了自唐宋至当代，日本在科技、法制、艺术、民俗、思想、宗教、文学、典籍等方面对中国的影响。

此外，这一时期，对于中日文化交流方面的理论研究也逐渐兴起，如李寅生《论唐代文化对日本文化的影响》就对双方文化交流的途径、意义、局限性等问题都进行了探讨，具有一定的理论价值；又如王金林《日本奈良时代对唐文化输入、改造和创新》认为，奈良文化并不是唐代文化的简单翻版，而是日本立足于本国文化，对唐文化进行了消化与创新。

（二）印度

中印作为两大文明古国，文化都非常繁荣，双方间在文化方面也互有交流和影响。

中外学者对中印文化交流的研究经历了一个由偏及全、由浅入深的过程。最早的研究成果主要集中在佛教交流方面，如周一良《唐代印度来华密宗三僧考》（Harvard，Journal of Asiatic Studies 8，1945 年）研究了善无畏、金刚智和不空，把印度瑜伽密教传入中国，建立中国密宗的过程和影响。长泽和俊《<大唐西域求法高僧传>小考》（《东洋学术研究》15，1976 年 1 月）讨论了求法僧的路线和 7 世纪中印之间的佛教交流问题。

到了上世纪八、九十年代，学者们才逐渐把视野扩大到中印文化交流的其他方面。如葛承雍《唐长安印度人之研究》（《唐研究》6，北京大学出版社，2000 年）就指出，印度文化对唐代文化的影响是多方面的，包括宗教、医学、天文、艺术等。季羡林《中印文化交流史》（新华出版社，1993 年）则系统、全面地论述了中印间的文化交流，该书以滥觞（汉朝以前），活跃（后汉、三国），鼎盛（三国、两晋南北朝、隋唐），衰微（宋元），复苏（明），大转变（明末清初），涓涓细流

（清代、近代、现代）五个分期，论述了双方的文化交流，涉及到天文、地理、语言、日常生活、文学、艺术、哲学、宗教、科学、技术等领域，内容极其丰富。此外，本书对文化交流的特点、规律、意义等问题也都有独到的见解。薛克翘的《中国印度文化交流史》（昆仑出版社，2008 年）是继季羡林《中印文化交流史》之后又一部论述中印文化交流的通史，它论述了先秦至两汉、两晋南北朝、隋唐五代、宋元明、清至民国、中国成立至今的中印文化交流，其时间范围要大于季羡林的《中印文化交流史》；它主要包括宗教、物质、科技、语音学、因明学、哲学、翻译学、文学、艺术、民俗等内容，这也比季羡林《中印文化交流史》的内容更广泛；在具体论述上，它资料翔实，内容丰富，论证充分，也较季著有了发展。但该书理论探索较少，因此缺乏研究色彩。

（三）朝鲜半岛诸国

朝鲜半岛作为“东亚文化圈”中的重要一员，也和中国有着广泛而深远的文化交流。对于中朝间文化交流的研究，也兴起于改革开放之后。

20 世纪 80 年代，第一部关于中朝文化交流方面的较为系统的专著——朴真奭《中朝经济文化交流史研究》（辽宁人民出版社，1984 年）才诞生。该书论述了自远古时期至 19 世纪中叶两国人民的友好往来和经济、文化等方面的交流，从论述的时间范围来看，它只介绍了 19 世纪之前的中朝文化交流，而没有论述近现代的文化交流；从论述的文化领域来看，它只论及了科技、文学、儒家思想、佛教、文字、书籍、工艺美术、书法、绘画、教育等领域，而对于乐舞、典章制度等重要内容都没有论述；从论及的深度而言，该书只对文化交流的史实进行了梳理，并未论述文化交流的原因、意义、方式等深层次的问题。

90 年代出现的较有代表性的著作为陈尚胜《中韩交流三千年》（中华书局，1997 年），相对于《中朝经济文化交流史研究》而言，它有不少进步之处。第一，它论述了自古代至 1910 年中朝间的文化交流，拓宽了论述的时间范围；第二，它不但充分论述了《中朝经济文化交流史研究》所论及到的内容，而且还论述了歌舞、理学、礼俗等方面的交流，因此，它的内容也远远超出了《中朝经济文化交流史研究》。但此书对文献资料和考古资料等论据都没有注明出处，因而不够严谨。此外，此书重在叙述史实而缺乏理论探索，因而深度也不够。

进入 21 世纪，有关中朝文化交流的研究进入了一个新阶段，并取得了丰硕的成果。其中最具代表性的是杨昭全《中国——朝鲜、韩国文化交流史》（昆仑出版社，2004 年）。该书是中朝文化交流方面最全面、最系统的力作。首先，从论述的时间范围看，它论述了中国与朝鲜、韩国自远古至 21 世纪的文化交流，时间长达数千年，是有关中朝文化交流的一部通史；其次，就论及的内容而言，它论述了

中朝间法律、教育、宗教、哲学、图书、语言、礼仪、风俗、艺术、科学技术、政治制度、文学等方面的交流，这也是空前广泛的。此外，对于学术界有分歧的观点，作者进行了严密考证，得出了科学的结论。但该书重在研究中朝间文化交流的史实，而理论研究较为薄弱。

以上这些研究成果主要论述了中国与日本、印度、朝鲜半岛等国家间的文化交流，时间跨度大，内容繁杂，因此对于唐与异域间艺术交流的论述就较薄弱。一方面表现在内容不够详细、具体，如对一些问题只是概括介绍，而没有做深入、细致地论述，另一方面表现在史实叙述多较多而理论探讨少，缺乏一定的深度。此外，这些研究成果也没有突出唐与异域间艺术交流的时代特点。

三、中外艺术交流

有关中外艺术交流方面的研究同样勃兴于改革开放之后，成果也颇多，涉及到乐舞、书法、绘画、雕塑、百戏等领域，下面逐一进行评述。

（一）乐舞

由于中外乐舞艺术的交流最广泛，因此这方面的研究成果最多。又因为与中国进行乐舞交流的国家主要有西域诸国、日本和朝鲜半岛诸国，因此，研究成果也集中于中国与这些国家间的乐舞交流方面。

1. 西域诸国

这方面较早的研究成果主要有石素真《西域文明与唐代乐舞及杂剧》（连载于《新苗》1936 年第 5、6、7、8、10、11 期）和叶德禄《唐代之西域乐舞》（《中央日报》1946 年 8 月 6 日）。石素真和叶德禄对来自西域的乐舞都进行了系统的介绍，但论述稍显粗浅，考证不够严密。直至 20 世纪 50 年代，向达在《唐代长安与西域文明》（三联书店，1957 年）一书中，才对《胡旋舞》、《胡腾舞》、《柘枝舞》等西域乐舞进行了缜密、细致、深入的考证和分析。但该书重在论述乐舞的交流，而没有详细论述乐器、乐人等方面的交流。

此后，在乐器交流方面，日本学者林谦三取得了突破性的成就，他在《东亚乐器考》（音乐出版社，1962 年）一书中，利用丰富的文献资料和考古资料考察了东亚乐器的起源及其在东亚间的环流，其中就论述了西域乐器在中原的流传，但不够系统。常任侠在《丝绸之路与西域文化艺术》（上海文艺出版社，1981 年）也提及了西域乐器的东流等问题，但论述也不够深入、全面。庄壮在《敦煌壁画上的打击乐器》（《交响——西安音乐学院学报》2002 年第 4 期）和《敦煌壁画上的吹奏乐器》（《交响——西安音乐学院学报》2003 年第 4 期）两篇文章中，分别论述了敦煌壁画上的打击乐器和吹奏乐器的类别、起源等问题，其中也论及了中原

与西域间的器乐交流问题，但也缺乏系统性和完整性。直到今天，在西域与中原的器乐交流方面还没有出现一部全面而系统的著作。

在西域乐人研究方面，常任侠在《丝绸之路与西域文化艺术》（上海文艺出版社，1981 年）也论及了西域乐人的东流等问题，但也不够全面。直到 1987 年，日本学者岸边成雄在《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》（《交响-西安音乐学院学报》1987 年第 2 期）一文中才首次对魏晋南北朝搜时期进入中原的西域艺术家进行了系统、全面的论述，他认为当时进入中原的西域乐人大约有 40 多人，并对他们进行了分期研究。2004 年李昌集在岸边成雄研究的基础上，对唐代宫廷里的西域乐人进行了详细、深入的研究。他在《唐代宫廷乐人考略》（《中国韵文学刊》2004 年第 3 期）一文中对太常乐人、教坊乐人、梨园乐人和宫中其他乐人进行了认真考证，认为唐宫廷的西域乐人约有 24 人。

此外，中原与西域乐舞交流方面重要的成果还有赵世骞《试论西域乐舞对中原的影响》（《新疆师范大学学报》，1987 年第 1 期）、赵文润《隋唐时期西域乐舞在中原的传播》（《陕西师范大学学报》，1997 年第 1 期）、刘玉霞《唐代艺术与西域乐舞》（《西域研究》2004 年第 4 期）、高人雄《西域传入的乐曲与词牌雏形考论》（《新疆师范大学学报》2005 年第 1 期）等，由于它们不具有典型性，这里就不再一一介绍。

2. 朝鲜半岛

由于中国与朝鲜半岛的乐舞交流较和日本、西域诸国的交流要少，因此，学者对这一问题的关注较少，这不但导致中朝乐舞交流方面的研究比较滞后，而且也使研究成果不够丰富。

20 世纪 90 年代，冯文慈先生在《中外音乐交流史》（湖南教育出版社，1998 年）中论及了中国与朝鲜半岛的乐舞交流问题。论述的内容包括三竹、三弦、筚篥、琵琶、箜篌等乐器，《胡旋舞》等乐舞作品以及乐舞思想等。但书中只是叙述了乐舞交流的史实，而对于乐舞交流的历史背景、途径等问题都没有做必要的交代。 此外，该书对引用的重要文献资料也没有注明出处。

到了 21 世纪，这方面的研究成果才日益增多。金秋的《古丝绸之路乐舞文化交流史》（上海音乐出版社，2002 年）就是其中的代表作。该书论述了自商周至明清时期中朝间的乐舞交流，内容比较丰富，并且此书对双方乐舞交流的背景进行了详细的介绍，弥补了冯文慈先生论述的不足。但它对于双方乐舞交流的史实，多侧重于概括性介绍，而少具体、深入的论述。此外，该书在文献资料引注方面也不够规范。

杨昭全的《中国——朝鲜·韩国文化交流史（4 卷）》（昆仑出版社，2004 年）

是又一部代表作。该书论述了自远古至1840年中朝间的文化交流，其中也对双方的乐舞交流进行了详细、具体、全面的论述，因此它的内容比《中外音乐交流史》《古丝绸之路乐舞文化交流史》都要充实。此外，该书在资料引注方面也非常规范。遗憾的是，该书只重论述乐舞交流的史实，而没有论及相关的理论问题。

2009年，杜文玉的《丝绸之路与新罗乐舞》（《人文杂志》2009年第1期）在吸收前人研究的基础上，运用考古资料和文献资料，对这一问题进行了全面、深入、细致的论述。杜先生不但理清了中朝间在乐器、乐舞作品等方面交流的史实，而且对学术界一些有争议的问题，如关于《柘枝舞》的起源、《倾杯乐》传入朝鲜半岛的时间等问题，还提出了自己独到的见解。此外，对于乐舞交流的相关理论问题，杜先生也进行了深入的思考和分析，如他指出，新罗乐舞之所以得到迅速发展，原因之一就是能够大胆地吸收外来乐舞因素。

3. 日本

早在20世纪30、40年代，就有不少学者开始研究中日乐舞交流，并且取得了显著的成就，代表性的著作主要有日本学者田边尚雄《东洋音乐史》（雄山阁藏版，1930年）和常任侠《唐代传入日本之音乐与舞蹈》（《说文月刊》1944年第1期）。二人重点介绍了传入日本的中国乐舞，但没有论述乐舞交流的背景、途径等重要问题。此外，对于器乐、乐人、乐舞制度、乐谱等重要问题，他们都没有论及。

20世纪60年代，日本学者林谦三的《东亚乐器考》（音乐出版社，1962年）运用了语言学、声乐学、文化地理学、比较文化学等理论，采用了比较、图像学等研究法，分析了日本乐器的起源、形制演变、音律和流变过程。该书内容充实，考证详细，论据充足。此外，作者在书中还对某些有争议的问题作了进一步探究，得出了较科学的结论。该书也论及了中日的器乐交流问题，但对于器乐交流的背景、途径等问题都没有详细阐述，也没有论及乐人、乐舞制度、乐谱等方面的交流。

20世纪80年代，常任侠在《丝绸之路与西域文化艺术》（上海文艺出版社，1981年）一书中主要考察了唐代传入日本的诸乐调和乐舞艺术，他不但详细介绍了这些乐调和乐舞艺术，而且也论述了它们传入日本的背景、途径、影响等问题，在理论方面有所创新，但论述的内容还是局限于乐舞、乐调，而没有论及乐舞制度、乐谱等问题。

20世纪90年代，代表性的成果为张前《中日音乐交流史》（人民音乐出版社，1999年）。该书主要论述了自唐至近代中日间的乐舞艺术交流，涉及到乐舞作品、乐器、乐谱、音乐思想、音乐理论等内容。此外，该书还论述了中日乐舞艺术交

流途径、影响等问题。因此，该书在内容和理论方面都有所创新。

进入 21 世纪，这方面的研究成果更是层出不穷，如王建欣的《中日尺八之比较研究》(《音乐研究》2001 年第 9 期)、金秋《古丝绸之路乐舞文化交流史》(上海音乐出版社，2002 年)、张小梅的《唐代中日音乐文化交流史专题研究——唐代中日音乐文化交流特征论》(福建师范大学 2004 届博士学位论文)、刘全《论日本音乐文化发展进程中唐乐的影响》(《日本问题研究》，2006 年第 1 期）等。其中最有代表性的是赵维平《中国古代音乐东流日本的研究》(上海音乐学院出版社，2004 年)。该著作不但论述了中国的散乐、雅乐、声明、踏歌、女乐、乐器、乐谱等在日本的传播和对日本的影响，而且还第一次详细论述了中国乐舞制度对日本乐舞制度的影响。此外，该书对中日乐舞交流的文化环境、日本对中国古代音乐文化的接纳方式等理论问题也首次进行了探讨，具有创新价值。

此外，还有一些关于中国和印度、阿拉伯、波斯等国家间乐舞交流的研究成果，但由于它们不够集中，故这里略而不论。

综上所述，有关中外乐舞艺术交流方面的研究成果非常丰富，它们论及了乐器、乐理、乐舞作品、乐谱、乐舞制度等内容，丰富、具体而详细，这为本文的写作提供了资料和思路。但它们叙述事实多，理论探讨相对较薄弱。

（二）百戏

对于中外百戏交流问题的研究肇始于 20 世纪初，兴起于改革开放后。由于这方面的交流比较频繁，因此研究成果也比较丰硕。

20 世纪初的代表性著作为王国维《宋元戏曲考》(商务印书馆，1915 年)。该书以严谨的态度和丰富的资料论述了我国古代戏曲的发展历史，其中也论及了中外百戏交流问题，如文中就对由西域传入内地的《钵头》等戏进行了详细的考证。但该书重在论述中国古代戏曲的发展历程，因此对中外百戏交流问题着墨较少。

50 年代出现了任半塘的《唐戏弄》(作家出版社，1958 年)。该书是研究唐代戏剧较早、较有权威一部书，分上、下两卷，共 8 章，主要介绍了唐代的参军戏、傀儡戏、猴戏等剧种和《踏摇娘》、《苏莫遮》、《兰陵王》等主要剧目，书中对唐代戏剧的渊源、剧本、角色、剧场、服饰、道具、演员等也都有论述。此书最大的价值在于它对一些传统旧说进行考证和辨伪，并大胆地提出了自己的观点。此外，该书对于中国与西域、日本间的百戏交流问题也有涉及，但篇幅较小，内容单薄、零散。

80 年代的代表作是常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》(上海文艺出版社，1981 年）和傅起凤《杂技》(浙江人民出版社，1985 年)。常任侠在该书第四编《汉唐间西域杂技艺术的东渐》中系统、全面地论述了汉唐间中国与印度、西域、波斯、

日本等国的戏曲、杂技、幻术交流，其资料之丰富、内容之广泛、论述之严密都超过了前人的著作，但常先生没有论及中国与朝鲜半岛间的百戏交流，因此内容尚不全面。《杂技》主要叙述了自原始社会至当代，中国杂技的发展历史。第五章《隋唐杂技远播四方》不但介绍了隋唐杂技的种类、发展状况，还论述了中外杂技交流的盛况。其中就讲到了唐与印度、朝鲜半岛、日本等国家的杂技交流。但由于该书属于普及性读本，因此论述简单、浅薄、片面，更缺乏理论探索和研究。

90年代郑显文的《丝绸之路与汉唐杂技艺术》(《丝绸之路》1995年第1期)主要论述了汉唐时期中国与西域、印度、罗马等国的百戏交流。它虽是一篇论文，但在内容上却有创新，这主要在于它首次论述了倒立技、缘竿、走绳、抽肠以及吞刀吐火等杂技艺术的交流。但它毕竟篇幅短小，无法系统、全面、深刻地论述中外百戏交流问题，也没有相关的理论研究。

21 世纪的研究成果以李强《中西戏剧文化交流史》(人民音乐出版社，2002年)最具代表性。该书主要论述了原始社会至近代东西方戏剧发展和交流的历史。在资料方面，该书不但征引了丰富的文献资料，还利用了众多文物资料；在论述方面，作者不但吸收了前人的研究成果，而且在柘枝舞的渊源、队戏之演变等问题上还提出了不少独到的见解；在内容方面，该书论述了中国与罗马、印度、波斯、西域、日本以及朝鲜半岛间的戏剧交流，论及到的国家非常多。总之，该书是迄今为止最全面、最深刻、最系统的一部中西戏剧交流方面的专著。但遗憾的是作者仅仅论述了戏剧方面的交流，而未论及杂技等的交流。

上述成果主要论述了中国百戏的发展历史和与异域间的交流状况，资料丰富、叙述详细。但这些成果都不够全面，并且它们事实叙述多而理论探索少，因而深度也不够。

（三）书法

与中国进行书法交流的国家只有朝鲜半岛和日本，因此，这方面的研究成果也主要论述了中国与它们之间的交流。

1.朝鲜半岛

由于中国与朝鲜半岛间的书法交流较少，因此这方面的研究成果也不够丰富。

任平的《唐代书法对统一新罗时代书法的影响》(《当代韩国》1997年第1期)是中朝书法交流方面较早的论文，它主要论述了唐代书法影响新罗的方式与途径、新罗对唐代书体和书风的传承等问题。该文内容充实，资料丰富，但它只论述了唐代书法对新罗的影响，因此不够全面。此外，该文对引用的文献资料没有注明出处，显得不够严谨。

之后，朱关田出版了《中国书法史·隋唐五代卷》(江苏教育出版社，1999年)

一书，这是首部关于唐代书法研究的专著，共10章，主要介绍了隋唐五代书法发展的盛况、主要书法家及其成就、唐代文化对书法的影响、唐代墓志等。该书内容丰富，其中还有不少书法作品的插图，给人以直观的感受。作者在书中也论及了唐代书法对新罗、高句丽的影响，但没有谈到对百济的影响。而且该书在文献引注方面也很不规范，此外，作者叙述史实多而理论分析少，从而使该书缺乏研究色彩。

直到21世纪，杨昭全在《中国——朝鲜·韩国文化交流史（III）》（昆仑出版社，2004年）一书中才全面论述了中国书法对新罗、高句丽和百济的影响。该书资料非常丰富，内容极其充实，而且在文献引注方面也相当规范。但它重视史实论证而忽视了理论阐述，对书法交流的背景、特点、意义等问题都没有进行研究。

2.日本

由于中日间的书法交流比较频繁且成效显著，因此这方面的研究成果也较多，其中既有中国学者的，也有日本学者的。

20世纪50年代，张铁弦《论唐代书法与中日文化交流》（《文物》1959年第8期）揭开了中日书法交流研究的序幕，作者引用了丰富的文物资料和文献资料论述了唐代书法对日本的影响。但它只论及了唐代的中日书法交流，因此内容很不全面。

20世纪80年代，日本学者榊莫山著、陈振濂译的《日本书法史》（上海书画出版社，1985年）是这方面较早的专著。该书主要介绍了5世纪至20世纪50年代日本书法的发展历程，它实际上也是一部中日书法交流史，因为日本书法是在中国书法的影响下才萌芽、发展和成熟的。该书对中日书法交流的叙述非常周到，内容也极为丰富，并且书中还保存了很多有价值的资料，如在法西斯军国主义时代，书法如何沦为军阀的附庸等。但从根本上来说，该书属于普及读物，笔调散文化，论述也不够缜密、深入，这严重影响了它的学术价值。

20世纪90年代，这方面的研究成果逐渐丰富，如王勇、上原昭一主编的《中日文化交流史大系·艺术卷》（浙江人民出版社，1996年），祁小春的《唐代书法及其风潮对日本的影响》（《书法之友》1996年第6期），日本学者中田勇次郎著、蒋毅译的《中国书法在日本》（《文史知识》1996年第9期）。这里仅重点介绍《中日文化交流史大系·艺术卷》。该书主要论述了自唐至近现代中日间的乐舞、雕塑、绘画、工艺、戏曲、电影等方面的交流，其中也论及了中日间的书法交流。它相对于榊莫山《日本书法史》而言，有不少进步之处：第一，就时间范围而言。它论述的时间范围上起3世纪，下至20世纪80年代，比《日本书法史》论及的时间范围要广。第二，就内容而言。该书不但引用了大量文献资料，而且还使用了

丰富的文物资料。此外，它不仅论述了唐代以前中国书法对日本的影响，还详细论证了唐代之后日本书法对中国的影响，因此内容比《日本书法史》丰富得多。第三，就理论阐述而言。该书由中外学者合作编著，他们从不同角度、用不同理论阐述了艺术的内涵、艺术流动的方式等问题，观点新颖、独到，在理论方面有所创新。

21 世纪代表性的论著为李寅生《论唐代文化对日本文化的影响》（巴蜀书社，2001 年）。该书主要论述了唐代政治、儒学、宗教、哲学、科技、史学、教育、艺术和风俗习惯等对日本的影响。其中也论述了唐代书法对日本的影响，但它的内容比《中日文化交流史大系·艺术卷》要简略得多。但该书也有突出的价值，它不但全面论述了唐代文化对日本文化的影响，而且还有不少理论阐述，如它对唐代文化影响日本的积极意义、唐日文化交流中的不足等问题等进行了深入的思考和探究，具有创新价值。

可见，关于中外书法交流方面的研究成果也是比较丰硕的，它们都为本文的写作提供了丰富的资料。但总体而言，它们偏重于介绍书法交流的事实，而理论研究比较薄弱。

（四）绘画

由于中外绘画交流比较频繁，因此这方面的研究成果很丰富。又由于和中国进行绘画交流的国家主要有西域诸国、印度、日本，因此研究成果主要集中于中国和它们的交流上。

1.西域

早在 20 世纪 50 年代，向达在《唐代长安与西域文明》（三联书店，1957 年）中就述及了进入中原的尉迟乙僧、康萨陀等西域画家和流入中原的凸凹画派。

80 年代，学者们也开始研究中原绘画对西域的影响。代表性成果主要有日本学者羽田亨著、耿世民译《西域文化史》（新疆人民出版社，1981 年）和姜伯勤《敦煌壁画与粟特壁画的比较研究》（《敦煌研究》1988 年第 2 期）。前者不但论述了西域绘画对中原的影响，而且也首次论述了中原绘画对西域的影响。后者则通过对敦煌壁画与粟特壁画的比较研究，第一次论述了中国绘画艺术对中亚的影响。但总体而言，这一时期的研究仅仅局限于双方间某些方面或某些地域的交流，因此是很不全面的。

90 年代初，英国学者巴兹尔·格雷著、李崇峰译《中亚佛教绘画及其在敦煌的影响》（《敦煌研究》1991 年第 1 期）从分析魏、隋、唐、五代、宋敦煌壁画的风格、构图、笔法、内容、制作技术入手，系统地论述了中亚绘画艺术对中国的影响，弥补了姜伯勤《敦煌壁画与粟特壁画的比较研究》内容上的不足。薛宗正

《唐代碛西的汉风美术》《新疆艺术》1994年第1期）则首次论述了唐代绘画艺术对西域石窟壁画、寺院壁画等产生的影响；周青葆《丝绸之路宗教文化》（新疆人民出版社，1998年）第一次全面论述了中原佛教、道教等绘画艺术对高昌、龟兹、于阗的影响。

21世纪代表性的成果为赵丰《丝绸之路美术考古概论》（文物出版社，2007年）。该书首次从分析文物资料入手，系统地阐明了中国与西域在壁画、经卷细画、帛画、书卷装饰画、木版画等方面的交流。作者不但引用了大量文物资料，而且还对相关研究成果进行了深入分析。此外，对于一些有争议的问题，作者还提出了自己的真知灼见。

2.印度

早在20世纪30年代，日本学者羽田亨在《西域文明史概论》（弘文堂，1931年）中就论述了印度犍陀罗绘画艺术对中国的影响。

20世纪50年代，常任侠、向达等中国学者也开始研究中印绘画交流问题。常任侠在《中印文化的交流》（《新建设》1952年第5期）中就首次论述了自两汉至唐宋印度在人物画、壁画、绘画理论等方面对中国的影响。向达在《唐代长安与西域文明》（三联书店，1957年）中也论及了印度凸凹画派对中国山水画、人物画和壁画的影响。

80、90年代，这方面的研究又取得了新成果。季羡林在《中印智慧的交流》（周一良主编《中外文化交流史》，河南人民出版社，1987年）一文中就论述了来自印度的画家、画法以及它们对中国绘画艺术的影响。之后他在《中印文化交流史》（新华出版社，1993年）又介绍了由印度传入中国的画法和画论。但这一时期的研究还不够详尽和全面。首先，对绘画交流问题，作者只做概括介绍，而未做具体论述；其次，文中并未论及壁画等方面的交流和影响，因此尚不全面。

进入21世纪，这方面的研究成果明显增多，主要有贾应逸《印度到中国新疆的佛教艺术》（甘肃教育出版社，2002年）和薛克翘《中国印度文化交流史》（昆仑出版社，2008年）。前者在全面、详尽地介绍新疆佛教壁画的基础上，分析了它们的艺术特点和风格，并阐明了它们与印度绘画艺术之间的关系。后者则首次全面地论述了中印间的绘画艺术交流。值得一提的是，这一时期一些学位论文也以中印绘画交流作为选题，如邹满星《唐代墓室壁画人物画"胡化"风格研究》（陕西师范大学2008届硕士学位论文）和孙玉娟《印度佛教对中国唐代人物绘画的影响》（曲阜师范大学2009届硕士学位论文）。前者主要从色彩、题材、画法、人物形象等方面论述了异域绘画对唐代墓室壁画人物画的影响，其中也谈到了印度绘画对唐代墓室壁画人物画的影响；后者也从题材、风格、人物造型、线条、技法

等方面集中论述了印度绘画对唐代人物绘画的影响，其资料之丰富、内容之全面、理论之深刻都超越了前者。但本文在资料引注方面还不规范，论述方面也不够详尽、具体。

3.日本

中日绘画交流源远流长，因此这方面的研究成果也很丰富。

早在20世纪30年代初，日本学者内藤湖南在《日本文化史研究》（弘文堂，1930年）中就概括介绍了中国人物画对日本的影响。随后，中国学者王辑五在《中国日本交通史》（商务印书馆，1937年）也论及了中国人物画、壁画、佛画、山水画、花鸟画对日本的影响。但他只是简单提及，并未做具体阐述。

60年代，随着“鉴真研究热”的兴起，学者们开始研究鉴真与中日间的绘画艺术交流。周一良和常任侠分别在《鉴真的东渡与中日文化交流》（《文物》1963年第9期）和《鉴真和尚与日本艺术》（《光明日报》1963年10月6日）中论述了鉴真在中日绘画交流中所作的贡献。

70年代末至90年代，随着中日交流的日益频繁，这方面的研究成果也层出不穷。曹汾在《唐代中日文学艺术的交流》（《西北大学学报》1979年第1期）提及了唐代壁画对日本的影响。常任侠的《中日文化艺术的交流》（《中日文化交流史论文集》，人民出版社，1982年）则系统、全面地介绍了自汉至建国以来中日在人物画、花鸟画、山水画、壁画等方面互相交流、互相影响的历史，此外，该书还简单介绍了中国传入日本的画谱、画论等，其内容之丰富大大超过了前著。但遗憾的是，该文未详尽地介绍日本绘画对中国的影响。直到90年代，王勇、上原昭一主编的《中日文化交流史大系·艺术卷》（浙江人民出版社，1996年）才系统、全面、细致地论述了日本绘画对中国的影响。王镛的《中外美术交流史》（湖南教育出版社，1998年）首次详细论述了中国陶瓷外销日本与中国绘画对日本影响的问题；韩钊的《中国唐壁画墓和日本古代壁画墓的比较研究》（《考古与文物》1999第6期）则通过对唐壁画墓和日本古代壁画墓的对比研究，系统论述了唐代墓室壁画在题材、内容、色彩、制作方法、画技、构图等方面对日本的影响。

进入21世纪，这方面的研究成果依然不少，如欧阳启名《中国对日本绘画的影响》（《美术观察》2000年第5期）、马全社《日本美术的中国文化渊源探微》（《唐都学刊》2004年第6期）、王莲《日本屏风画探源暨唐代画风对它的至深影响》（《东南文化》2008年第6期）等。它们都不具有代表性，因此就不再一一评述了。

绘画方面的研究成果主要介绍了中国与异域在山水画、人物画、花鸟画、壁画、绘画理论等方面的交流情况，资料翔实、论证全面。但对于绘画艺术交流的背景、途径、意义理论问题则很少论及。

（五）雕塑

关于中外雕塑艺术交流的研究开始于20世纪30年代，50、60年代继续发展，80、90年代陡然兴起并取得了丰硕的成果，21世纪初达到了的高峰。

20世纪30年代，学者们开始关注这一问题，并取得了初步成果。代表作主要有梁思成《中国雕塑史》（百花文艺出版社，1997年）、日本学者内藤湖南《日本文化史研究》（弘文堂，1930年）和日本学者羽田亨《西域文明史概论》（弘文堂，1931年）。

《中国雕塑史》是根据梁思成先生1929至1930年在东北大学讲授《中国雕塑史》的提纲，配以图片而编成的，叙述了上古至民初中国雕塑艺术的发展状况。建筑学家的梁先生从建筑学的视角来研究雕塑史，这是本书的一大特色和创新。更重要的是，在"唐代雕塑艺术"这一部分作者还首次论及了中印间佛教雕塑的交流问题。此后，日本学者内藤湖南在《日本文化史研究》中也论述了中日雕塑艺术交流，羽田亨在《西域文明史概论》中也论及了中国与希腊、印度、中亚间的雕塑艺术交流，但内容都比较单薄。总的来说，在这一时期，关于中外雕塑艺术交流的研究尚处于起始阶段，研究成果稀少而零散。

50、60年代，方豪、常任侠等学者继续研究这一问题，并取得了更大的成果。方豪在《中西交通史》（华冈出版有限公司，1953年）第十二章《隋唐宋时代传入之西方艺术与游艺》中就论及了石窟、佛像、建筑、铜镜等方面的中外交流，内容较前代充实多了。常任侠在《唐鉴真和尚与日本艺术》（《光明日报》1963年10月6日），则首次详细论述了鉴真东渡对日本雕塑、绘画等艺术的影响。但这一时期的成果也比较少。

80、90年代，随着对外开放的扩大和中外雕塑艺术交流的加强，关于这一问题的研究才勃然兴起，并取得了丰硕的成果。

季羡林在《中印文化交流史》（新华出版社，1993年）中概括论述了中国与希腊、印度间的佛教雕塑交流；王勇、上原昭一主编的《中日文化交流史大系·艺术卷》（浙江人民出版社，1996年）则详细、全面、系统地论述了中日间佛教雕塑、工艺雕塑、装饰雕塑等方面的交流；齐东方《唐代金银器研究》（中国社会科学出版社，1999年）主要从唐代金银器的造型、装饰、工艺、艺术风格入手，考察了中国与波斯、中亚、印度、罗马间的雕塑艺术交流。上述成果或者论述了中国与某个国家间的交流，或者论述了某一领域的交流，因此都是片面的。可喜的是这一时期还出现了王镛的《中外美术交流史》（湖南教育出版社，1998年），这是一部中外雕塑艺术交流方面最全面、最系统一部著作。从时间上来看，它论及的范围上起两汉，下至20世纪90年代，是一部通史巨著；从交流的国家来看，它主

要论述了中国与印度、罗马、波斯、希腊、埃及、中亚、西域、日本、朝鲜半岛、俄罗斯、法国、德国、英国等国家间的交流，其数量之多也是空前的；从内容上来看，它论及到的雕塑艺术有石窟雕塑、陵墓雕塑、工艺雕塑、宗教雕塑、装饰雕塑等，也远远超过了以前的著作。可见，它是中外雕塑艺术交流方面的一部标志性著作。但由于该书论述的内容多、范围广，因此缺乏一定深度，引用的资料也不全面。此外，该书在资料引注方面也做得不够规范。

进入21世纪，对这一问题的研究又取得了新成果，主要有杨昭全《中国——朝鲜·韩国文化交流史》（昆仑出版社，2004年）、薛克翘《中国印度文化交流史》（昆仑出版社，2008年）和赵丰《丝绸之路美术考古概论》（文物出版社，2007年）。《中国——朝鲜·韩国文化交流史》首次系统、全面、详尽地论述了中韩、中朝间的雕塑艺术交流；薛克翘的《中国印度文化交流史》则深入、细致、系统地论述了中印间的雕塑艺术交流，在深度、广度等方面都超过了季羡林的《中印文化交流史》（新华出版社，1993年）。其中最值得一提的是赵丰《丝绸之路美术考古概论》，该书在介绍丝绸之路沿线出土的金银器、彩陶、木雕、陶俑等雕塑艺术品的基础上，论述了中国与西域、希腊、罗马、印度、波斯、中亚间的雕塑艺术交流。该书资料征引广泛，不但有丰富的文物资料，还介绍了相关研究成果。更可贵的是，作者在全面介绍前人观点的基础上，还旁征博引地对它们逐一进行分析，进而提出自己的观点。

综上所述，中外雕塑艺术交流方面的研究成果很丰硕，这些成果主要通过对文物资料的比较和分析，理清了中外雕塑艺术相互交流、相互影响的关系，为本文的撰写提供了资料、方法和思路，但这些成果大多只注重叙述事实而较少理论探讨，因而缺乏理论深度。

综上所述，唐代中外艺术交流研究的相关研究成果非常丰硕，它们或从宏观角度论述中国与异域间的文化交流，或专门论述中国与某一特定国家间的文化交流，或论述中外某一特定艺术领域的交流。这些成果都有其独特之处，都对本文的写作提供了资料和思路。但相对于本文的选题而言，它们都有一定的局限性，或者论述过于简略，或者论述不够全面，或者理论深度不够，或者没有突出唐代中外艺术交流的时代特点。

第三节　研究方法

《唐代中外艺术交流研究》这一选题具有资料丰富、内容繁杂、考察对象众多等特点，这就要求在写作过程中要采用适当、科学的研究方法。本文拟采用的

研究方法有：

一、比较研究法

由于本文的主要内容是唐代与异域间的艺术交流和影响，这就要求文章必须弄清唐代和异域在艺术方面相互影响的关系，即某种艺术起源于哪个国家，通过哪些国家，最终传到了哪里。而要搞清楚这种关系非常不易，不但要查阅大量资料，而且还要对资料进行仔细甄别。此外，还需要一种重要的方法——比较研究法。只有通过东西方艺术的比较，才能够真切了解其中相互影响的关系。本文在写作过程中，就对大量的艺术文物进行了比较，了解其相同之处及差异，从而得出科学的结论。

二、风格分析法

风格分析法是一种艺术史的研究方法，最初多用于西方艺术史的研究，后来才逐渐被引入到中国艺术史的研究中。它主要是通过关注艺术作品及具体艺术家的风格演变，来断定艺术史的分期和具体作品的年代。此种方法颇具科学性，因为每件艺术品，无论乐舞、绘画、书法作品，还是雕塑、百戏作品，都有其独特的风格，并且风格一旦形成就难以改变，据此我们可以判断它所属的时代和地域。

由于本文研究的是中外艺术交流问题，因此也多次用到这种方法。比如我们可以对一件艺术品的风格进行分析，从而判断它的渊源；也可以对两国的某种艺术品的风格进行对照分析，以判断它们之间的关系；还可以将多地的同类艺术的风格加以综合分析，以弄清这种艺术的渊源和流变情况。

三、二重证据法

唐代中外艺术交流研究这一选题的资料非常丰富，既有不少文献资料，又有大量文物资料。我们需要把二者结合起来使用，这是因为：

首先，文献资料不够直观、生动和清晰。文献资料只是用文字来描述绘画、乐舞、书法、雕塑、百戏等艺术形式，比较抽象、模糊，很难给人留下深刻的印象。而文物资料则生动得多，它把艺术资料呈现给大家，使人感觉清晰、真实、生动。

其次，文献资料不够全面。文献资料只是记载了部分艺术文物，或者艺术文物的某些方面，因而不够全面。而大量的文物资料则可以提供更多的信息，以补充文献资料的不足。

再次，文献资料不够可靠。文献资料是以文字为载体的，具有一定的主观性，因而有时不太准确。而文物资料本身即是实物，比较真实、可靠，从而可以纠正文献资料的错误。

最后，文献资料和文物资料共同使用，更具说服力。文献资料是文字叙述，而文物资料则是实物或图片，如果只使用其一，不但显得单调、乏味，而且也缺乏说服力。只有把二者结合起来使用，才能使内容更充实，结论更具说服力。

第四节　资料来源

本文所引用资料主要有三个来源，文献资料、文物资料和前人研究成果。

文献资料主要有《旧唐书》、《新唐书》、《资治通鉴》、《通典》、《全唐文》、《全唐诗》、《唐会要》、《隋书》、《史记》、《晋书》、《周书》、《太平广记》、《历代名画记》、《羯鼓录》、《宣和画谱》、《宣和书谱》等。文献资料很多，兹不一一列举。它们不但包括正史资料，而且也有笔记小说、诗歌等文学作品；不仅有关于唐代政治、经济方面的史料，也有乐舞、绘画、书法、百戏等方面的资料。此外，还有不少外国的文献资料，如《三国史记》、《三国遗事》、《高丽史》、《日本书纪》、《续日本纪》、《日本纪略》、《日本三代实录》、《入唐求法巡礼行记》、《令集解》、《信西古乐图》、《道里邦国志》、《中国印度见闻录》等。文献资料是论文写作中最基本的资料，比较可信，但也需要认真阅读，深入理解，并和文物资料结合起来。

前人研究成果在本章第二节已作详细介绍，这里不再赘述。需要补充说明的是本文在引用前人研究成果时，也经过了认真推敲，仔细考证，力争使引用的结论或资料准确无误。

本文所参阅的文物资料主要来自吐鲁番、敦煌、西安、扬州、广州、洛阳等地以及异域各国，涉及到乐舞、书法、绘画、雕塑、百戏等方面。主要著作和论文有：赵丰的《丝绸之路美术考古概论》(文物出版社，2007 年出版)、阮荣春的《丝绸之路与石窟艺术》(辽宁美术出版社，2004 年出版)、罗丰的《胡汉之间——“丝绸之路”与西北历史考古》(文物出版社，2004 年出版)、吴东风等的《中国音乐文物大系》(大象出版社，1996 年出版)、姜伯勤的《敦煌艺术宗教与礼乐文明》(中国社会科学出版社，1996 年出版)、德真的《日本珍藏的我国唐代乐器》(《乐器》2004 年第 4 期)、赵丰的《唐系翼马纬锦与何稠仿制波斯锦》(《文物》2010 年第 3 期)、赵琳的《唐代金银器造型与装饰的外来影响及本土化》(《考古与文物》2008 年第 2 期)、白巍的《唐代墓室壁画艺术风格初探》(《陕西师范大

学学报》2001 年第 2 期)、薛宗正的《唐代碛西的汉风美术》(《新疆艺术》1994 年第 1 期)。此外，笔者还到许多博物馆或文物部门有针对性地参观了一些艺术类的文物，加强了直观印象；尽可能地收集一些相关的文物图像，以丰富本文的资料。

这些文物资料都有相关说明和分析，本文在引用时也采取了审慎的态度。

第二章　高度繁荣的唐代艺术

唐代的艺术异常繁荣，无论是乐舞、书法、绘画，还是雕塑、百戏等，都较前代有了极大的发展，呈现出一派繁荣景象。唐代艺术之所以取得如此显著的成就，其原因是多方面的，主要有：唐代经济的高度发展、政治局面的稳定、思想文化环境的宽松、统治者的重视和倡导、对传统艺术的继承和发展以及对外艺术交流。

第一节　唐代艺术繁荣的表现

唐代是中国封建社会的盛世，国家统一、政治稳定、经济发达、文化繁荣。唐代艺术也较前代有了极大发展，取得了突出的成就，主要表现在乐舞、书法、绘画、雕塑、百戏等方面。

一、乐舞

唐代是中国古代乐舞发展史上的黄金时代，乐舞艺术有了显著进步，呈现出一派繁荣的景象。这主要表现在乐舞创作的兴盛、乐舞管理机构的完善、乐舞活动的盛行和乐舞著作的出现四个方面。

（一）乐舞创作的兴盛

唐代在继承汉魏传统乐舞艺术和吸收少数民族、异域乐舞艺术成就的基础上，积极、大胆而热情地进行乐舞创作，从而使乐舞的种类、数量都有了明显增长。这主要表现在宫廷乐舞和民间乐舞两方面。

1.宫廷乐舞

唐代宫廷乐舞主要由雅乐、燕乐组成。唐代雅乐在制度、功能等方面都继承了传统，只是增加了《秦王破阵乐》、《功成庆善乐》、《上元乐》等内容。相比较而言，唐代的燕乐创作则较为兴盛。唐代宫廷先是继承了隋朝的九部乐，之后便进行了改革和创新。唐太宗贞观十一年（637）废除了“礼毕”，新增“燕乐”，并列为唐九部乐之首。之后，由于统一了高昌，在贞观十六年（642）十一月宴请百官时加入了“高昌伎”[1]，唐十部乐至此才发展完备。十部乐中有很多乐舞曲，详见表一1：

[1] 《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975年，1069页。

表—1　　唐朝十部乐表

乐部	乐舞曲
《燕乐》	乐曲：《景云乐》（即《景云河清歌》）、《庆善乐》、《破阵乐》、《承天乐》。
《清商》	（武后时）乐曲：《白雪》、《公莫》、《巴渝》、《明君》、《铎舞》、《白鸠》、《白纻》、《前溪》、《团扇》、《乌夜啼》、《采桑》、《春江花月夜》、《玉树后庭花》等 60 余曲。
《天竺乐》	乐曲：《沙石疆》；舞曲《天曲》。
《高丽乐》	乐曲：《芝栖》；舞曲《歌芝栖》。
《西凉乐》	乐曲：《永世丰》；舞曲《于阗佛曲》。
《龟兹乐》	乐曲：《善善摩尼》；舞曲《小天》、《疏勒盐》。
《安国乐》	乐曲：《附萨单时》；舞曲《末奚》。
《疏勒乐》	乐曲：《亢利死让乐》；舞曲《远服》。
《康国乐》	乐曲：《戢殿农和正》；舞曲《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》。
《高昌乐》	

（此表内容来自《通典》、《旧唐书》、《新唐书》、《唐会要》等有关记载，此外还参考了王克芬的《中国舞蹈史·隋唐五代》。）

唐太宗至唐玄宗的 100 多年间，唐代的艺术家们又在唐初九部伎和十部伎的基础上，创立了立部伎和坐部伎的体制。堂下立奏的叫立部伎，堂上坐奏的叫坐部伎。

立部伎八部：《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元月》、《圣寿乐》、《光圣乐》。

坐部伎六部：《燕乐》（包括《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》、《承天乐》）、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》[①]。

可见，唐代燕乐在前代基础上有了很大发展，不但种类有所变化，而且数量也明显增多。

2.民间乐舞

民间乐舞艺术往往是劳动人民生活的写照，因而真实朴素、生动活泼、感情真挚。唐代的民间乐舞创作较前代有了极大发展，主要表现在民间曲子的渐兴、民间说唱与佛教变文的盛行两方面。

[①]《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局，1975 年，475 页。

曲子是隋唐民间新兴的一种歌曲形式。当时，社会上大量流行“胡夷里巷之曲”，即汉族民间传统曲调和西域等地传入的曲调。在燕乐风行的时代背景下，乐工、文人们用这些曲调来填词歌唱，再配以器乐，就形成了曲子。唐代曲子创作渐兴，收入《敦煌歌辞总编》的唐、五代曲子词就达 1300 余首，其中著名的有《望江南》等[①]。白居易[②]、李煜[③]等都曾为《望江南》填过词。

民间说唱与佛教变文是随着唐代佛教的日益盛行和市民阶层的逐渐壮大而产生并流行开来的。唐代最主要的说唱形式是佛教的“俗讲”和“变文”。俗讲是宣讲佛经的一种讲唱，“源于清商旧乐”[④]。唐代俗讲经常在寺院中进行，宣讲者通常都是文溆、匡胤等著名法师，听众主要有僧侣和广大的佛教信徒，宣讲的形式主要有念佛名、唱梵音和讲白。变文是指俗讲的讲唱本子。变文用通俗的语言配以动听的音乐来演说佛经故事，有时也讲唱历史。代表性的变文有：《目莲变文》、《维摩诘经变文》、《降魔变》、《王陵变》[⑤]等。

民间的乐舞艺术创作，不仅丰富了普通民众的艺术和精神生活，还充实了中华民族的艺术宝库。

（二）乐舞管理机构的完善

为了满足统治者乐舞消费和体察民情的需要，汉代就设立了太乐、乐府两大乐舞管理机构。太乐署下辖于太常，其长官为太乐令丞，主管宫廷雅乐。《汉艺文志考证》就曰：“太乐令丞所职，雅乐也。”[⑥]关于乐府的职责，《汉艺文志考证》亦有记载：“乐府所职，郑卫之音也。”[⑦]即乐府的职责是搜集、整理、加工民间音乐。可见，汉代的乐舞机构主要有太乐、乐府二署，其功能也较少，一是满足宫廷祭祀、宴饮时的乐舞表演之需，一是搜集、创作民歌，以了解统治情况。

唐代的乐舞管理机构主要有太乐署、鼓吹署、教坊和梨园，较汉代更为复杂、完善。太乐署、鼓吹署下辖于太常寺，教坊和梨园则隶属于宫廷。这些机构的主要职责是负责宫廷音乐的创作与表演，并对乐人进行严格的训练和管理，其具体分工如下：

太乐署既管雅乐，又管燕乐，里面有若干位乐师担任教习工作。学习音乐的“音声人”，要接受严格的考核，“十五年有五上考，七中考”，才可以“授散官”。如果在 15 年当中，没有通过考试，就得不到官职。毕业的要求也相当高，“得难曲

① 任半塘编著：《敦煌歌辞总编·序》，上海古籍出版社，1987 年，1 页。
② 《全唐诗》卷八九 0 白居易《忆江南》，中华书局，1960 年，10056 页。
③ 《全唐诗》卷八八九李煜《忆江南》，中华书局，1960 年，10043 页。
④ 向达：《唐代俗讲考》，《唐代长安与西域文明》，三联书店，1957 年，312 页。
⑤ 向达：《唐代俗讲考》，《唐代长安与西域文明》，三联书店，1957 年，305 页。
⑥ 王应麟著、张三夕等点校：《汉艺文志考证》卷八《歌诗》，中华书局，2010 年，258 页。
⑦ 王应麟著、张三夕等点校：《汉艺文志考证》卷八《歌诗》，中华书局，2010 年，258 页。

五十以上任供奉者为业成”[1]，也就是说，他们必须要学会难的曲调 50 曲以上，才算毕业。除了考试外，还有技术上的训练，“习难色大部伎三年而成，次部二年而成，易色小部伎一年而成，皆入等第三为业成。……长上及别教未得十曲，给资三之一；不成者隶鼓吹署。”[2]即是说最难的“大部伎”要学三年，次难的部伎学二年，容易的小部伎学一年。如果没有学到十曲的，只能得到三分之一的工资，学不成的就从太乐署调到鼓吹署去学大小横吹。可见，太乐署对乐人的要求是严格而具体的，这就为宫廷培养高素质的乐舞人才提供了保障。

鼓吹署的职责为“掌鼓吹施用调习之节，以备卤薄之仪”[3]，即掌管仪仗中的鼓吹音乐。据《新唐书·百官志》记，太乐署中学业“不成者隶鼓吹署，习大小横吹，难色四番而成，易色三番而成。不成者，博士有谪。”[4]这表明，在鼓吹署中，难学的经四遍而成，易学的经三遍而成。若达不到这个要求，就是博士也要遭贬谪。可见，鼓吹署对乐人的要求也是相当苛刻的。

唐代教坊始于唐初禁中所设之内教坊，专门教习伎乐。武后如意元年（692），改名曰“云韶府”，以中官为使[5]。玄宗时教坊的职能发生了变化，据《新唐书》记载：“开元二年（714），又置内教坊于蓬莱宫侧。京都置左右教坊，掌徘优杂技。自是不隶太常，以中官为教坊使。”[6]可见，此时教坊已多主新声俗乐和散乐百戏，与太常雅乐颇不合，故玄宗将教坊独立于太常，而置内、外教坊。教坊与太常的功能也各不相同，“凡祭祀、大朝会则用太常雅乐，岁时宴享则用教坊诸部乐”[7]。据《教坊记》载，教坊中的女子也要接受程度不同的乐舞教育。教坊中的乐舞教育，一方面是排演、训练各类乐舞，另一方面主要是教习那些“以平人女以容色选入内宫者”。她们的学习内容即是弹奏“琵琶、三弦、箜篌筝”等器乐，因而被称为“搊弹家”。当时，不但西京长安设有内外教坊和左右教坊，而且在东都洛阳也设有外教坊[8]。

梨园是唐玄宗在宫廷中亲自组建的一个音乐机构，主要是为宫廷培养乐舞人才。梨园的产生缘于皇帝对音乐的爱好。《新唐书》记载：“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园。”[9]玄宗不但组建了梨园，而且还亲自担起了教练。《旧唐书·音乐志》记：“玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为

[1]《新唐书》卷四十八《百官志》，中华书局，1975 年，1243 页。
[2]《新唐书》卷四十八《百官志》，中华书局，1975 年，1243 页。
[3]《旧唐书》卷四十四《职官三》，中华书局，1975 年，1875 页。
[4]《新唐书》卷四十八《百官志》，中华书局，1975 年，1243 页。
[5]《新唐书》卷四十八《百官志》，中华书局，1975 年，1244 页。
[6]《新唐书》卷四十八《百官志》，中华书局，1975 年，1244 页。
[7] 脱脱：《宋史》卷一四二《乐志》，中华书局，1977 年，3347 页。
[8] 崔令钦：《教坊记》，古典文学出版社，1957 年，5 页。
[9]《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局，1975 年，476 页。

丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之。号为皇帝弟子，又云‘梨园弟子’，以置院近于禁苑之梨园。”[①]梨园子弟的表演水平很高，因为他们不但来自于最优秀的乐舞队伍——坐部伎，而且还经过了精通音律的玄宗的专门指导。当然，能够欣赏到梨园子弟表演的，通常也只有皇室贵胄。

可见，唐代的乐舞管理机构和汉代相比，数量更多、功能更全、分工更细、管理更严。它们为唐宫廷培养了大量乐舞人才，如唐代太常寺中的乐人就非常多，《通典》卷一四六《乐六》“清乐”条载：“雅舞尚选用良家子，国家每岁阅司农户，容仪端正者归太乐，与前代乐户总名音声人，历代滋多至有万数。”[②]《新唐书》卷二二《礼乐十二》亦载：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”[③]可见，太常寺中的乐人已达数万。教坊中乐人虽不如太常寺中乐人那么多，但其数量当也不少。尤其是唐代后期的很多皇帝沉溺于音乐，从而导致教坊乐人数量大增。如《资治通鉴》卷二五0懿宗咸通七年条载：“上好音乐宴游，殿前供奉乐工常近五百人，每月宴设不减十余。水陆皆备，听乐观优，不知厌倦……。”[④]《新唐书》卷二二《礼乐十二》记载了宣宗大中初年宫廷乐人的数量：“大中初，太常乐工五千余人，俗乐一千五百余人。”[⑤]“俗乐”中大多当是教坊乐人。至于梨园乐人的数量，史书明确记载有300人，但实际人数可能还要多于此数。总之，宫廷乐人数量众多，他们基本上满足了宫廷在祭祀、朝会、宴享等方面的乐舞需要。同时，众多的宫廷乐人也促进了唐代乐舞艺术的发展和繁荣。

（三）乐舞活动的盛行

唐代政局稳定、经济发展，因此乐舞活动较以往任何时代都更为盛行，不但宫廷乐舞活动非常普遍，而且民间乐舞活动也异常活跃。

1．宫廷乐舞活动

宫廷乐舞活动的盛行首先表现在以皇帝为中心的统治集团的乐舞消费上。他们欣赏、消费乐舞，一方面是为了享乐，另一方面则是出于统治、管理国家的需要。

由于唐代皇族接受过良好的乐舞教育，因此其中有很多擅长乐舞者，并且其人数之多、成就之高也超过了任何朝代。他们在欣赏乐舞之余，还亲自进行乐舞创作和表演。唐代不少皇帝就具有这方面的才能。据《旧唐书》卷三《太宗下》记载，太宗曾亲自制作《破阵乐舞图》[⑥]；《旧唐书》卷五《高宗下》记载，高宗曾

---

① 《旧唐书》卷三二《音乐志》，中华书局，1975年，1051页。
② 《通典》卷一四六《乐六》，中华书局，1988年，3718页。
③ 《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局，1975年，477页。
④ 《资治通鉴》卷二五0懿宗咸通七年条，中华书局，1956年，8117页。
⑤ 《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局，1975年，478页。
⑥ 《旧唐书》卷三《太宗下》，中华书局，1975年，42页。

创作多种乐曲："（咸亨四年），十一月丙寅，上制乐章，有《上元》、《二仪》、《三才》、《四时》、《五行》、《六律》、《七政》、《八风》、《九宫》、《十洲》、《得一》、《庆云》之曲，诏有司，诸大祠享即奏之。"[①]《旧唐书》卷二八《音乐一》载，武则天自制有《神宫大乐》："长寿二年正月，……先是，上自制《神宫大乐》，舞用九百人，至是舞于神宫之庭。"[②]此外，《旧唐书》卷二八《音乐一》载，德宗自制《中和舞》[③]；《太平广记》载，文宗制《文溆子》[④]；《旧唐书》卷一九上《懿宗纪》载，宣宗制《泰边陲乐曲词》[⑤]，《唐语林》又载其创制《播皇猷》、《葱岭西》、《霓裳曲》[⑥]；《太平广记》载懿宗制《道调子》[⑦]；《南部新书·辛》载昭宗制《赞成功》、《樊哙排君难戏》[⑧]。而其中音乐造诣最高、作曲最多的当数唐玄宗。据《羯鼓录》记载："上（玄宗）洞晓音律，由之天纵，凡是丝管，必造其妙，若制作诸曲，随意即成，不立章度，取适短长，应指散声，皆中点拍。"[⑨]他作有"《太簇曲》、《色俱腾》、《乞婆婆》、《曜日光》等九十二曲"[⑩]。此外，散见于唐宋史料中的玄宗的作品还有许多，如《春光好》[11]、《秋风高》[12]、《雨霖铃》[13]、《荔枝香》[14]、《清平乐》[15]、《夜半乐》[16]、《还京乐》[17]、《凉州词》[18]、《得宝子》[19]等。这些曲子不但流行于当时，而且远播于后世。

史籍中也不乏有关皇帝进行乐舞表演的记载，其中关于唐玄宗的记载最多。唐玄宗不仅善作曲，而且长于羯鼓和指挥。《羯鼓录》载："上旋命之（高力士）取羯鼓，临轩纵击一曲，曲名《春光好》。神思自得。"[20]据说他敲坏鼓槌就有四柜子之多。他还亲自指导梨园的排练，并演奏乐器伴舞。

除了皇帝之外，唐皇室成员中也有不少擅长乐舞者。如玄宗宠爱的杨贵妃就

---

① 《旧唐书》卷五《高宗下》，中华书局，1975 年，98 页。
② 《旧唐书》卷二八《音乐一》，中华书局，1975 年，1050 页。
③ 《旧唐书》卷二八《音乐一》，中华书局，1975 年，1052 页。
④ 《太平广记》卷二百四《乐二》，中华书局，1961 年，1546 页。
⑤ 《旧唐书》卷一九上《懿宗纪》，中华书局，1975 年，649 页。
⑥ 《唐语林校注》卷七，中华书局，1987 年，656 页。
⑦ 李昉：《太平广记》卷二百四《乐二》，中华书局，1961 年，1547 页。
⑧ 钱易著、黄寿成点校：《南部新书辛》，中华书局，2002 年，132 页。
⑨ 南卓：《羯鼓录》，古典文学出版社，1957 年，3 页。
⑩ 南卓：《羯鼓录》，古典文学出版社，1957 年，3 页。
11 南卓：《羯鼓录》，古典文学出版社，1957 年，4 页。
12 南卓：《羯鼓录》，古典文学出版社，1957 年，4 页。
13 段安节：《乐府杂录》"雨霖铃"条，古典文学出版社，1957 年，39 页。
14 王灼：《碧鸡漫志》卷四，古典文学出版社，1957 年，86 页。
15 王灼：《碧鸡漫志》卷五，古典文学出版社，1957 年，89 页。
16 段安节：《乐府杂录》"夜半乐"条，古典文学出版社，1957 年，39 页。
17 段安节：《乐府杂录》"还京乐"条，古典文学出版社，1957 年，39 页。
18 郑处诲：《明皇杂录》"补遗"，中华书局，1994 年，46 页。
19 段安节：《乐府杂录》"得宝子"条，古典文学出版社，1957 年，40 页。
20 南卓：《羯鼓录》，古典文学出版社，1957 年，4 页。

是著名的舞蹈家，史称她“资质丰艳，善歌舞，通音律，智算过人”[1]。她以善舞《霓裳羽衣》和《胡旋舞》著称。又如，太平公主亦擅长乐舞。《新唐书》即载有太平公主在皇帝面前起舞求嫁的故事：“仪凤中，吐蕃请主（太平公主）下嫁，后不欲弃之夷，乃真筑宫，如方士薰戒，以拒和亲事。久之，主衣紫袍玉带，折上巾，俱纷砺，歌舞帝前。帝及后大笑曰：‘儿不为武官，何遽尔？’主曰：‘以赐驸马可乎？’帝识其意，择薛绍尚之。”[2]这则史料说明太平公主以乐舞为手段，表达了自己想要出嫁的意愿。可见，她也有较高的乐舞表演才能。此外，皇室中还有不少年幼的乐舞表演者。《全唐文》卷二七九《代国长公主碑》记载了武则天寿宴时，皇子皇孙为她起舞祝寿的情况：“初则天太后御明堂宴，圣上（唐玄宗）年六岁，为楚王，舞长命□，□□年十二，为皇孙，作《安公子》；岐王年五岁，为卫王，弄《兰陵王》，兼为行主词曰：‘卫王入场，咒愿神圣，神皇万岁，孙子成行。’公主年四岁，与寿昌公主对舞《西凉》殿上，群臣咸呼万岁。”[3]皇子皇孙以歌舞表演的形式为武则天祝寿，这充分表明宫廷乐舞活动的盛行。

除了皇室成员外，一些高官显宦也在宫廷宴会等场合进行歌舞表演。如唐中宗与近臣学士宴饮时，就曾让他们进行歌舞表演：“时中宗数引近臣及修文学士，与之宴集，尝令各效伎艺，以为笑乐。工部尚书张锡为《谈容娘舞》，将作大匠宗晋卿舞《浑脱》，左卫将军张洽舞《黄獐》，……给事中李行严唱《驾车西河》……。”[4]这一方面说明中宗和近臣文士的关系比较亲近，另一方面也反映了唐代乐舞活动的盛行。

2. 民间乐舞活动

由于唐代社会秩序稳定，社会风气自由、开放，因此民间乐舞活动也较前代更加普遍。当时的民间乐舞活动大致可以分为三类：

第一类为节日性的乐舞活动。节日性的乐舞活动中最著名的当为《踏歌》。踏歌是一种历史悠久的歌舞活动，在新石器时代就已经出现。青海大通县出土的新石器时代的“舞蹈纹陶盆”就是这种舞蹈形式的最古老的描述[5]。人们表演时手袖相连，踏地为节，边歌边舞，人们往往沉醉其中而流连忘返。唐代诗歌中有大量关于踏歌的描写。如刘禹锡的《踏歌行》：“春江月出大堤平。堤上女郎联袂行。唱尽新词看不见。红霞映树鹧鸪鸣。……新词婉转递相传，振袖倾鬟风露前。”[6]又

[1] 《旧唐书》卷五一《杨贵妃传》，中华书局，1975 年，2178 页。
[2] 《新唐书》卷八三《太平公主传》，中华书局，1975 年，3650 页。
[3] 《全唐文》卷二七九《代国长公主碑》，中华书局，1983 年，2826-2827 页。
[4] 《旧唐书》卷一九七《儒学下》，中华书局，1975 年，4970 页。
[5] 王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社，1989 年，174 页。
[6] 《全唐诗》卷二八，中华书局，1960 年，411 页。

如李白的《赠汪伦》:“李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声。……。”[①]再如崔液的《踏歌词》:“歌响舞分行，艳色动流光。”[②]此外，还有顾况的《听山鹧鸪》、谢偃的《踏歌词》、张说的《踏歌词》等。这些诗篇都生动地表现了人们表演踏歌时的生动场面和欢愉之情。踏歌诗的涌现，也反映了踏歌在唐代的盛行。

第二类为商业性的乐舞表演。唐代商品经济的发展和市民队伍的扩大为营利性乐舞表演提供了广阔的发展空间。唐代商业性乐舞表演主要有：街头卖艺乐舞表演，婚丧乐舞表演和酒肆、妓院、寺院商业性乐舞表演。

唐代街头艺人的表演种类颇多，歌舞表演即是主要节目之一。杜甫的著名诗作《观公孙大娘弟子舞剑器行》就描写了作者幼时观看到的民间艺人公孙大娘在街头的一次惊心动魄的表演:“昔有佳人公孙氏，一武剑气动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。㸌如羿射九日落，娇如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。绛唇珠袖两寂寞，晚有弟子传芬芳。临颍美人在白帝，妙舞此曲神扬扬。……”[③]公孙大娘的表演是如此精彩，以至于“观者如山”;人们被她的表演所震慑，竟然“神色沮丧”。

婚丧乐舞表演是指乐舞艺人在婚礼、丧葬等场合进行的乐舞表演。普通老百姓通常会在婚丧嫁娶时请乐舞艺人到家里进行表演，以渲染欢乐或悲伤的气氛。敦煌莫高窟第 445 窟北壁阿弥陀经变壁画“嫁娶图”就反映了民间举办婚礼时，艺人们进行歌舞表演的情景[④]。这是一幅盛唐时期的壁画，从画面上可见屋外空地搭起帷幕屏风，作为婚礼的会场。其中宾客区已高朋满座，正聚精会神地观看场内的乐舞表演；屏风前是五人乐队伴奏，一人中央独舞、长袖正甩于头顶；画面右侧新郎向宾客伏地行礼，发髻高梳的新娘则在伴娘的簇拥下立于旁侧。这幅壁画有力地说明了民间在举行婚礼时已普遍雇佣乐舞艺人进行表演。

同样，关于丧葬时艺人进行乐舞表演的资料也不少。唐代长安城中东、西二市都有专门从事殡葬的店铺“凶肆”，里面备有专习其技的“歌者”，以供葬仪之需[⑤]。唐代以唱挽歌为生的乐人数量也不少，《南部新书》里的一个故事即是明证：

> 唐李佐，山东名族，年少时因安史乱，失其父。后擢第有令名，为京兆少尹。阴求其父，有识告佐，往迎于殡葬徒中。归而跪食，如是累月。一旦召佐曰:“汝孝行纯也。然吾三十年在此党中，昨从汝归，未与流辈诀绝。汝可具大猪五头、白醪数斛、蒜齑数瓮、薄饼十盘，开设中堂，吾与群党一醉申诀，

[①]《全唐诗》卷一七一，中华书局，1960 年，1765 页。
[②]《全唐诗》卷五四，中华书局，1960 年，410 页。
[③]《全唐诗》卷二二二，中华书局，1960 年，2356 页。
[④] 董锡玖:《中华文化通志·乐舞志》，上海人民出版社，1998 年，375 页。
[⑤] 孙棨:《北里志》，古典文学出版社，1957 年，22 页。

无恨矣。”佐承教，数日乃具。父出召客，俄而市善薤歌者百人至，初则列堂中，久乃杂讴，及暮皆醉。众扶佐父登榻，而“薤露”一声，凡百皆和[①]。

“‘薤露’一声，凡百皆和”，既说明了凶肆歌者之多，也反映了唐代民间丧葬乐舞艺术的繁荣。

丧葬活动除了唱挽歌外，还要奏器乐等。《唐语林》记载了这样一个故事：

李太史与张文收坐，忽见暴风自南而至。李曰：“南五里当有哭者。”张以为音乐。左右驰马观之，则遇送葬者，有鼓吹焉。[②]

唐代，酒肆、妓院、寺院里也不乏商业性的乐舞表演。酒肆里的乐舞艺人为客人献歌舞之事颇多。敦煌唐代壁画 360 窟的《维摩诘变》画的正是这种身着常服的艺人正在献舞的情景[③]。酒肆的乐舞艺人中也有不少是来自西域的胡姬。她们大多年轻貌美，能歌善舞，并以此作为招揽生意的一种手段。如李白有《前有樽酒行》诗：“胡姬貌如花，当垆笑春风。笑春风，舞罗衣，君今不醉将安归！”[④]又如贺朝的《赠酒店胡姬》：“胡姬春酒店，弦管夜锵锵。”[⑤]再如李白的《醉后赠王历阳》：“书秃千兔毫，诗裁两牛腰。笔纵起龙虎，舞曲拂云霄。双歌二胡姬，更奏远清朝。举酒挑朔雪，从君不相饶。”[⑥]胡姬的表演具有浓郁的西域风情，令人深深沉醉而流连忘返。

随着商品经济的发展，唐代商业性的私营娼楼妓馆较前代增加了不少，其中以西都长安、东都洛阳及扬州、益州、杭州、广州等大城市的娼楼妓馆尤多。妓院里也有不少能歌善舞的青楼女子。她们有的因家境贫困而被卖为妓，有的则因被歹徒诱拐贩卖而沦落红尘。她们一进妓院，就要接受严酷的训练，“初教之歌令而责之，其赋甚急。微涉退怠，则鞭朴备至。”[⑦]经过训练，她们的技艺自然大进，其中也不乏才艺尤为突出者。白居易《霓裳羽衣歌》中就提到了几位：“移领钱塘第二桥，始有心情问丝竹，玲珑箜篌谢好筝，陈宠觱篥沈平笙。”[⑧]岸边成雄认为诗中所言的“玲珑、谢好、陈宠、沈平”都是苏杭名妓，并且她们可能都来自民间私营妓馆[⑨]。此外，北里附近也居住着不少乐工，他们也时也被招来进行乐舞表演。《北里志》载：“北里亦有乐工聚居其侧，或呼召之，立至。”[⑩]乐工除了随酒

[①] 钱易著、黄寿成点校：《南部新书癸》，中华书局，2002 年，171 页。
[②] 王谠著、周勋初校正：《唐语林校注》卷五《补遗》，中华书局，1987 年，433 页。
[③] 王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社，1989 年，183 页。
[④]《全唐诗》卷一六二，中华书局，1960 年，1686 页。
[⑤]《全唐诗》卷一一七，中华书局，1960 年，1181 页。
[⑥]《全唐诗》卷一七一，中华书局，1960 年，1758 页。
[⑦] 孙棨：《北里志·海论三曲中事》，古典文学出版社，1957 年，1 页。
[⑧]《全唐诗》卷四四四，中华书局，1960 年，4970 页。
[⑨]（日）岸边成雄：《唐代音乐史的研究（下）》，台湾中华书局，1973 年，372 页。
[⑩] 孙棨：《北里志·海论三曲中事》，古典文学出版社，1957 年，22 页。

席助兴外，还教授乐妓歌令等，相当于花界中之琴师、师傅、上先生、鸟师等称呼[①]。这些青楼女子和乐工虽然身份低贱，但技艺不凡，他们也促进了唐代乐舞艺术的发展和繁荣。

寺院本神圣清净、超凡脱俗之地，但在唐代随着商品经济的冲击下，寺院也日益世俗化，并操起了赚钱的营生。其赚钱的途径之一就是进行乐舞表演。钱易曾说："唐大中（847——959）年间，长安戏场，多集于慈恩，小者在青龙，其次荐福、永寿。"[②]寺院的乐舞表演颇具吸引力。据《太平广记》记载："（楚州龙兴寺）寺前为郡之戏场，每日中，聚观之徒，通计不下三万人。……寺前负贩戏弄，观看人数万众。"[③]不但普通老百姓热衷于寺院的乐舞表演，而且连皇室贵族也前来观看。《资治通鉴》就记载了这样的故事：唐宣宗时，万寿公主嫁给了郑颢。有一天"郑颢弟郑觊尝得危疾，上遣使视之"。使者回宫后，皇帝询问，"公主何在？"使者答："在慈恩寺观戏场。"皇帝大怒，叹曰："我怪士大夫家不欲与我家为婚，良有以也！"于是召公主快速入宫，并责备她说："岂有小郎病，不往省视，乃观戏乎！"[④]这充分说明寺院戏场中的乐舞表演具有很大的艺术魅力，以至于吸引了像万寿公主这样身份高贵的观众。

寺院的乐舞表演，带有明显的商业性质。一方面要收取入场费。任半塘就说："慈恩青龙诸戏场，露天居多，设备简单，乃卖艺性质，凡入场者须纳货。"[⑤]另一方面，观众也会在欣赏乐舞表演之余，走进寺院，为之上香、捐助，从而增加了寺院的收入。

第三类为祭祀乐舞。唐代民间祭祀类乐舞有很多，王克芬把它们进行了分类："巫术活动中的舞蹈，我们称之为'巫舞'；驱鬼除疫的面具舞，或称'大傩'，我们称之为'傩舞'；此外，还有求雨时跳的舞蹈等等。"[⑥]

关于祭祀类乐舞，唐代不少诗篇中都有描写。如王维的《祠渔山神女舞》："坎坎击鼓，渔山之下。吹洞箫，望极浦。女巫进，纷屡舞。陈瑶席，湛清酤。风凄凄，又夜雨。不知神之来兮不来，使我心兮苦复苦"；[⑦]裴谞的《储谭庙》："女巫纷纷堂下舞，色似授兮意似与"；[⑧]李约的《观祈雨》："桑条无叶土生烟，萧管迎龙水庙前。朱门风处看歌舞，犹恐春阴咽管弦"[⑨]；王维的《凉州郊外游望》：

---

① （日）岸边成雄：《唐代音乐史的研究（下）》，台湾中华书局，1973年，386页。
② 钱易著、黄寿成点校：《南部新书戊》，中华书局，2002年，67页。
③ 《太平广记》卷三九四《徐智通》，中华书局，1961年，3148页。
④ 《资治通鉴》卷二四八宣宗大中二年条，中华书局，1956年，8036页。
⑤ 任半塘：《唐戏弄》，作家出版社，1958年，804页。
⑥ 王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社，1989年，186页。
⑦ 《全唐诗》卷二一，中华书局，1960年，269页。
⑧ 《全唐诗》卷八八二，中华书局，1960年，10022页。
⑨ 《全唐诗》卷三0九，中华书局，1960年，3496页。

"野老才三户，边村少四邻。婆娑依里社，萧鼓赛田神。洒酒浇刍狗，焚香拜木人。女巫纷屡舞，罗袜自生尘。"[①]众多祭祀类乐舞诗歌的出现，充分说明祭祀类乐舞在唐代也异常流行。

祭祀类乐舞主要是为了娱神，带有明显的迷信色彩和功利性。此类乐舞是劳动人民在生活实践中创作出来的，反映了劳动人民希望风调雨顺和获得丰收的美好愿望。祭祀类乐舞是唐代乐舞的一个重要组成部分，也是唐代乐舞艺术繁荣的一个重要表现。

（四）乐舞著作的出现

在唐代，随着乐舞艺术的发展和繁荣，乐舞著作也应运而生。唐代的乐舞著作较多，但大多已经亡佚，现仅存《乐书要录》、《乐府古题要解》、《羯鼓录》、《教坊记》、《乐府杂录》5部。

《乐书要录》由武则天召集学者撰写。《新唐书》注曰："凡武后所著书皆元万顷、范履冰、苗神客、周思茂、胡楚宾等撰。"[②]全书共10卷，现仅存第5、第6和第7卷。第5卷有"辨音声"、"审声源"、"七声相生法"、"论二变义"、"论相生类例"、"论三分损益通诸弦管"等11篇；第6卷有"纪律吕"、"乾坤唱和义"、"谨权量"、"审飞候"4篇；第7卷有"律吕旋宫法"、"识声津法"、"论一律有七声义"等3篇。此书涉及乐律、乐调等内容，理论性较强。

《乐府古题要解》是唐代音乐理论著作，由吴兢撰，分上、下两卷。书中记述了一百多首曲子的由来和主要内容，对研究汉、魏、六朝音乐具有参考价值。

《羯鼓录》是唐代研究鼓乐发展的笔记类著作，由南卓根据当时的传闻编撰而成。共1卷，分为前录、后录两部分。前录介绍了羯鼓的源流、使用情况、形状及有关羯鼓的轶闻趣事。后录记载了150多首羯鼓宫曲目。此书是研究唐代羯鼓的重要文献。

《教坊记》是研究唐代教坊乐舞的专著，崔令钦撰，共1卷。书中记述了开元时期的教坊制度、乐舞教习、乐人生活、乐舞活动和著名的教坊艺人。卷末载有教坊曲名278个，教坊大曲名46个。此书对于研究唐代的教坊乐舞艺术具有重要的参考价值。

《乐府杂录》为研究唐代乐舞艺术的笔记类著作，著者段安节。书1卷，成于唐代末年。全书分为5部分。第一部分为乐部，有《雅乐部》、《云韶乐》、《清乐部》、《鼓吹部》、《龟兹部》等，共计9部；第二部分为歌舞俳优，有《歌》、《乐工》、《俳优》3条；第三部分为乐器，有《琵琶》、《筝》、《箜篌》、《笙》、

---

① 《全唐诗》卷一二六，中华书局，1960年，1278页。
② 《新唐书》卷五七《艺文一》，中华书局，1975年，1450页。

《笛》、《筚篥》等，共计 14 条；第四部分为乐曲，有《安公子》、《离别难》、《雨霖铃》、《康老子》、《望江南》等，共 13 曲；第五部分为《别乐识五音轮二十八调图》，图早已散佚，仅存文字，有《平声羽七调》、《上声角七调》、《去声宫七调》、《入声商七调》、《上平声调》5 条。此书对研究唐代的乐部、歌舞、俳优、乐器、乐曲，歌唱家和琵琶演奏家，具有很高的参考价值。

综上所述，唐代乐舞的种类、数量明显增加，乐舞机构更为完善，乐舞活动空前活跃，乐舞著作大量出现，因此，唐代的乐舞艺术是异常繁荣的。

二、百戏

唐代的百戏即是散乐。《唐会要》称："散乐，历代有之，其名不一，非部舞之声，俳优歌舞杂奏总为之百戏。"[①]唐代百戏主要由杂技、歌舞戏、优戏等艺术样式组成，大致包括角抵、球技、竿技、绳技、筋斗、马戏、象戏、歌舞戏、傀儡戏等。唐代百戏较前代有了较大发展，主要表现在种类的增多、表演技艺的提高和表演场地的扩大三方面。

（一）种类的增多

唐代百戏的种类较前代明显增多，如在驯兽技方面，唐代就新出现了驯马、驯象和驯犀牛。马以往多被用于战争、交通和生产中，但唐代宫廷却训练马跳舞，并以观马舞为乐。唐玄宗尤热衷于此，他每年御勤政楼过千秋节，其中一个重要的节目即是观看马舞。舞马的精彩表演多反映在唐代诗文中。王建有诗《楼前》："天宝年前勤政楼，每年三日作千秋。飞龙老马曾教舞，闻着音声总举头。"[②]张说有诗《舞马千秋万岁乐府词三首》："圣皇至德与天齐，天马来仪自海西。腕足徐行拜两膝，繁骄不进踏千蹄。鬐鬣奋鬣时蹲踏，鼓怒骧身忽上跻。更有衔杯终宴曲，垂头掉尾醉如泥。"[③]陆龟蒙亦有诗《开元杂题七首·舞马》："月窟龙孙四百蹄，骄骧轻步应金鞞。曲终似要君王宠，回望红楼不敢嘶。"[④]众多的舞马诗既生动地描绘了舞马表演的高超技艺，又说明舞马在唐代宫廷异常盛行。随着驯象和驯犀牛的输入，驯象和驯犀牛之技也在宫廷盛行起来。《唐会要》卷七八载："自永徽已来，文单国累献驯象，凡三十二，皆豢于禁中，颇有善舞者，以备元会充庭之饰。"[⑤]这说明唐代已有象舞。大象体形庞大、憨态可掬，但却能应节而舞。《岭表录异》就记载了象舞的情景："曲乐动，倡优引入一象，以金羁络首，锦襜垂身，

① 《唐会要》卷三三《散乐》，中华书局，1955 年，611 页。
② 《全唐诗》卷三 0 一，中华书局，1960 年，3432 页。
③ 《全唐诗》卷八七，中华书局，1960 年，961 页。
④ 《全唐诗》卷六二九，中华书局，1960 年，7225 页。
⑤ 《唐会要》卷七八《五坊宫苑使》，中华书局，1955 年，1421 页。

随膝腾踏，动头摇尾，皆合节奏。即舞马之类。”[①]乾符四年（877），占城国又献驯象三头，它们“亦能拜舞”[②]。驯犀牛也来自异域。白居易的《驯犀》诗云：“海蛮闻有明天子，驱犀乘传来万里，一朝得谒大明宫，欢呼拜舞自论功，五年驯养始堪献，六译语言方得通，上嘉人献俱来远，蛮馆四方犀入苑。”[③]可见，训练犀牛跳舞需要 5 年时间，是很不容易的。但安史之乱时，由于它们不肯为安禄山献舞而惨遭杀戮。《安禄山事迹》记载：“（安禄山）于是令左右领犀象至，则瞪目愤怒，略无舞者。禄山大惭，怀怒命置于阱中，以烈火烧，使力惫，俾壮士乘高而投之，洞达胸腋，流血数石……。”[④]

（二）表演技艺的提高

唐代的百戏表演技艺较前代更为高超，主要表现在绳技、戴竿、幻术等方面。

绳技即走绳或走索，是一种高空杂技，以两绳系两柱，相去 10 余丈，艺人在绳上进行表演，或脚踩高跷行走，或几人蹋肩蹈顶立于绳上。刘言史的《观绳伎》就描写了绳技表演时惊心动魄的场面：“……银画青鞴抹云发，高处绮罗香更切。重肩接立三四层，着屐背行仍应节。两边丸剑渐相迎，侧身交步何轻盈……危机险势无不有，倒挂纤腰学垂柳。下来一一芙蓉姿，粉薄钿稀态转奇。……。”[⑤]唐代封演的《封氏闻见记》也记载了绳技表演的惊险场面：“有中路相遇，侧身而过者；有著屐而行，从容俯仰者；或以画竿接胫，高五六尺；或蹋肩蹈顶至三四重，既而翻身掷倒，至绳还住，曾无磋跌，皆应严鼓之节。”[⑥]艺人们惊险的表演令人惊叹，他们高超的表演技能也让人深深折服。

唐代的戴竿表演亦十分惊险。戴竿是一种讲求力量与技巧的高空杂技，表演时竿顶在一人头上或额上，也可以擎在手上或竖在地上，一个或多个表演者爬上竖立的长竿，在上面作各种动作。唐代的壁画和历史文献中都有关于戴竿表演的资料。如莫高窟晚唐第 85 窟《楞伽经变》中就有一幅“竿木杂技图”。图中一力士正在一高台上进行表演，他蹲身，两臂伸展与肩齐平，似正运气发力，头顶一长竿，竿上两人，一人坐在竿顶端，两臂伸展，只用一脚勾住长竿；一人手握长竿，正做侧身平衡[⑦]，体现了高度的表演技巧。又如莫高窟晚唐第 156 窟北壁的《宋国夫人出行图》也生动地描绘了当时橦技表演的场面。顶竿艺人短裙中袖，腰带轻束，身体稍斜，单足站立，一腿提膝。十字形竿上四艺人表演水平支撑、单臂

[①] 刘恂：《岭表录异》卷上，商务印书馆，1936 年，6 页。
[②] 刘恂：《岭表录异》卷上，商务印书馆，1936 年，6 页。
[③]《全唐诗》卷四二六《驯犀》，中华书局，1960 年，4696 页。
[④] 姚汝能：《安禄山事迹》卷下，上海古籍出版社，1983 年，36 页。
[⑤]《全唐诗》卷四六八，中华书局，1960 年，5323 页。
[⑥] 封演著，赵贞信校注：《封氏闻见记校注》卷六《绳妓》，中华书局，2005 年，55 页。
[⑦] 冯灿明：《从<全唐诗>观唐代百戏》，《艺海》2008 年第 6 期，50 页。

夹竿、单臂悬垂、寒鸭浮水等[1]，他们的表演既优美流畅，又惊险动人，具有极高的艺术性。唐诗中也有不少描写戴竿表演的诗篇，如顾况的《险竿歌》："宛陵女儿擘飞手，长竿横空上下走。已能轻险若平地，岂肯身为一家妇？宛陵将士天下雄，一下定却长稍弓。翻身挂影恣腾蹋，反绾头髻盘旋风。盘旋风，撇飞鸟，惊猿绕，树枝裹。头上打鼓不闻时，手蹉脚跌蜘蛛丝。忽雷掣断流星尾，矐睒划破蚩尤旗。……"[2]此诗生动地描写了宛陵女儿进行戴竿表演时的惊险场景。此外，刘晏的《咏王大娘戴竿》[3]、张祜的《大酺乐二首》[4]、王建的《寻橦歌》[5]也都描写了戴竿表演时的精彩场面。可见，唐代戴竿的表演技艺相当高超。

唐代的幻术表演也令人目不暇接、惊心动魄。诗人郑嵎在《津阳门诗》里就描写了神奇的魔术表演："禁庭术士多幻化，上前较胜纷相持。罗公如意夺颜色，三藏袈裟成散丝。"[6]诗中的"罗公"和"三藏"都是幻术表演高手，他们在玄宗面前各施绝技以争高下。其经过如下："上尝幸功德院，将谒七圣殿，忽然背痒，公远折竹枝化作七宝如意以进。上大喜，顾谓金刚曰：'上人能致此乎？'三藏曰：'此幻术耳。僧为陛下取真物。'乃于袖中出如意，七宝炳耀，而光远所进，即时复为竹枝耳。后一日，杨妃始以二人定优劣。时禁中将创小殿，三藏乃举一鸿梁于空中，将中公远之首，公远不为动容，上连命止之。公远飞符于他处，窃三藏金栏袈裟于篋中，守者不之见。三藏怒，又咒取之，须臾而至。公远复噀水龙符于袈裟上，散为丝缕以尽也。"[7]二人的幻术戏法让人眼花缭乱，由此亦可看出其表演技术之精湛。

（三）表演场所的扩大

唐代以前，观看百戏多是帝王将相、高官显宦的特权，因此百戏表演多在内廷进行。降及唐代，百戏的观赏者已扩大至平民百姓，因此百戏的表演场地也扩展至寺院庙宇和市井街头。

首先，我们来看寺院庙宇的百戏表演。虽然唐以前也有设戏场的寺院，但毕竟是凤毛麟角。降及唐代，不少寺院庙宇都设有戏场，如前所述，长安的戏场多集中于慈恩寺、青龙寺、荐福寺和永寿寺。这里不但有歌舞表演，而且也有百戏表演。据任半塘考证，这里有歌场、变场、道场和戏场，其中戏场就是表演百戏、戏剧和杂技的场所[8]。戏场中表演的节目主要有傀儡戏、猴戏、角抵等，它们具有

---

[1] 李金梅等：《敦煌古代百戏考述》，《敦煌研究》2001年第1期，107页。
[2] 《全唐诗》卷二六五，中华书局，1960年，2948-2949页。
[3] 《全唐诗》卷一二0，中华书局，1960年，1207页。
[4] 《全唐诗》卷五一一，中华书局，1960年，5844页。
[5] 《全唐诗》卷二九八，中华书局，1960年，3387页。
[6] 《全唐诗》卷五六七，中华书局，1960年，6563页。
[7] 《全唐诗》卷五六七，中华书局，1960年，6563页。
[8] 任半塘：《唐戏弄下》，作家出版社，1958年，963页。

极大的艺术魅力，吸引了大批观众。

然后，我们再来看市井街头的百戏表演。唐代的市井街头也频繁上演角抵、戏剧等百戏。据《唐会要》记载：“广场角抵，长袖从风，聚而观之，浸以成俗。……。”[①]可见，唐代的街头广场也有角抵表演，并且围观的人很多。常非月《咏谈容娘》则描写了艺人在街市表演《踏摇娘》的情景：“举手整花钿，翻身舞锦筵。马围行处匝，人压看场圆。歌要齐声和，情教细语传。不知心大小，容得许多怜。”[②]表演处人潮涌动，行人的坐骑将道路重重拥堵。艺人的表演是如此打动人心，作者也禁不住心生怜爱之情。此外，唐代街市也有傀儡戏表演。据《刘宾客嘉话录》记载，杜佑在维阳（今江苏扬州市）时，曾经和宾幕闲语：“我致政之后，必买一小驷八九千者，饱食讫而跨之，著一粗布烂衫，入市看盘铃傀儡，足矣！”[③]可见，当时扬州街头的傀儡戏表演也相当吸引人，以至于杜佑也打算致仕之后前来观看。

三、书法

唐代的书法艺术也得到了极大发展，达到了鼎盛阶段。唐代书法艺术的繁荣主要表现在各种书体的完备和书法理论著作的产生两方面。

（一）书体的完备

唐代的书体已发展完善，楷、行、草、隶、篆五体都得以发展，并呈现出欣欣向荣的局面。

西汉初年，楷书才由汉隶演变成独立的书体。历经魏晋南北朝，楷书继续发展，但在笔画、风格等方面仍未脱离汉隶之影响。直到唐代，楷书才发展成熟，其中欧阳询、颜真卿和柳公权都做出了突出的贡献。

欧阳询师承王羲之又有所创新。他的笔法结构均匀，形体方正，应规入矩。《宣和书谱》称其正书为“翰墨之冠”[④]，其楷书被后人称为“欧体”。宋代朱文长评曰：“其正书，纤浓得中，刚劲不挠，有正人执法、面折廷争之风；至于点画之妙，意态精密，无以尚也。”[⑤]其楷书作品以《九成宫醴泉铭》最佳，《皇甫君碑》、《皇甫诞碑》、《虞恭公碑》也很著名。其中《皇甫诞碑》用笔紧密内敛，点画重在提笔刻入，刚劲不挠，体势险峭。杨宾在《大瓢偶笔》中说：“信本碑版，方严莫过于《邑禅师》，秀劲莫过于《醴泉铭》，险峭莫过于《皇甫诞碑》，而险绝尤为难，此《皇甫诞碑》所以贵也。”[⑥]可见，欧阳询的楷书严谨、险劲而雅劲。但他的楷

[①] 《唐会要》卷三四《论乐》，中华书局，1955年，627页。
[②] 《全唐诗》卷二0三，中华书局，1960年，2125页。
[③] 韦绚：《刘宾客嘉话录》，商务印书馆，1936年，4页。
[④] 桂第子译著：《宣和书谱》，湖南美术出版社，1999年，167页。
[⑤] 华东师范大学选编校点：《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，329页。
[⑥] 崔尔平选编点校：《历代书法论文选续编》，上海书画出版社，1993年，498页。

书继承传统多，而创新较少。

颜真卿突破了初唐乃至盛期的书法格局，在书法上独树一帜，世称“颜体”。“颜体”遒劲端严，气势开张，刚劲有力，雄秀大气。欧阳修评论道：“斯人忠义出于天性，故其字画刚劲独立，不袭前迹，挺然奇伟，有似其为人。”[①]朱长文在《续书断》中这样评论：“点如坠石，画如夏云，钩如屈金，戈如发弩，纵横有象，低昂有态，自羲、献以来，未有如公者也。”[②]可见，颜真卿的楷书雄秀大气、风格独特，具有极高的艺术价值。这主要是因为他冲破了传统的束缚，大胆地进行了创新。

柳公权继承颜氏衣钵而有所发展。苏轼在《书唐氏六家书后》题记中就说：“柳少师书本出于颜，而能自出新意，一字百金，非虚语也。”[③]刘昫在《旧唐书》也说：“公权初学王书，遍阅近代笔法，体势劲媚，自在一家。”[④]此外，朱长文《续书断》也有这样的记载：“盖其法出于颜，而加以遒劲丰润，自名一家……。”[⑤]可见，柳公权在充分吸收前人书法精华的基础上，进行了独立的探索和创新，从而形成了自己独特的风格。今人郑汝中也对柳公权的楷书做出了高度的评价：“他的楷书既避‘欧体’之劲险，又扬弃‘褚体’之过于柔媚，也一改‘颜体’雄浑肥厚的隶法遗绪，开辟了自己的格局，确立了坚挺、端正、骨架匀称、字型方饬的形态。可以说，直至柳公权，楷书才确立了标准的字型，走进了完全成熟的境界，彻底摆脱了隶法捺顿的余绪。”[⑥]柳公权的书法在唐代就极负盛名，“当时公卿大臣家碑板，不得公权手笔者，人以为不孝”。[⑦]他的书法称为“柳体”，被后人竞相模写。可见，经过柳公权的发展，唐代楷书已发展成熟，达到了高度的艺术水准。

行书是一种介于楷书和草书间的书体，萌芽于西汉，形成于东汉，在魏晋南北朝时得到了长足发展，出现了王羲之、王献之等著名的书家。降及唐代，行书继续发展并达到了新的艺术高度，其中以李邕和颜真卿的建树最高。

李邕初效王羲之的书艺。《宣和书谱》就云：“观邕之墨迹，其源流实出于羲之，议者以谓骨气洞达，奕奕如有神力，斯亦名不浮于实也。”[⑧]但他又不拘泥于旧法，而是进行了大胆的创新。明人项穆在《书法雅言》中就说：“唐书虽有三变，虞、褚之真与行草，陆、李之行真，鲁公之行草，率更之真书，长史之飞草，所

---

① 欧阳修：《集古录》，影印文渊阁四库全书本，上海古籍出版社，1991 年，101 页。
② 华东师范大学选编校点：《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979 年，324 页。
③ 苏轼著、孔凡礼点校：《苏轼文集》，中华书局，1986 年，2206 页。
④ 《旧唐书》卷一六五《柳公权传》，中华书局，1975 年，4311 年。
⑤ 华东师范大学选编校点：《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979 年，332 页。
⑥ 郑汝中：《唐代书法艺术与敦煌写卷》，《敦煌研究》1996 年第 2 期，121 页。
⑦ 《旧唐书》卷一六五《柳公权传》，中华书局，1975 年，4311 页。
⑧ 桂第子译注：《宣和书谱》卷八《行书二》，湖南美术出版社，1999 年，251 页。

谓出类拔萃，故非随波逐流者也。”[①]这里的“陆、李之行真”指的就是陆柬之和李邕的行楷书。可见，李邕在行书方面敢于推陈出新，从而使书艺大进。他的行书飞扬而又沉雄，峭拔而又稳重，气势开张而又能适时内敛，布局疏散而气韵贯通。吕总在《续书评》就说：“李邕书，华山三峰，黄河一曲。”[②]这道出了李邕行书具有峭拔、奇险、雄秀、肆意、流畅的特点。朱长文的《续书断》中也有这样评价：“邕书如宽大长者，逶迤自肆，而终归于法度，能品之优者也。”[③]这说明李邕的行书大气、飞扬而沉稳。李邕的行书艺术价值很高，因此受到了普遍的赞誉。宋人朱长文在《续书断》中将李邕的行书列为能品。当代著名书家启功先生也高度评价了李邕的书法：“跌宕为奇笔仗精，飚如电发静渊渟。学来俗死何须怪，当日书碑太逞能。”[④]可见，李邕行书的艺术水平很高。

颜真卿在行书方面的建树主要体现在他突破了传统行书的束缚，大胆地进行了创新，取得了显著的成就。他的行书浪漫朴茂，用笔中锋圆润，字态昂扬独立、遒劲沉雄、变化多端，已完全弃去了王羲之行书的姿媚气质。他的行书作品主要有《争座位帖》、《祭侄稿》、《告伯父稿》等，都有极高的价值。

篆书源于秦，发展于汉，但之后便成为古文字学家专门之学，日渐遭到世人冷落。朱长文在《续书断》中就说：“自秦李斯以苍颉、史籀之迹，变而新之，特制小篆，备三才之用，合万物之变，包括古籀孕育分隶，功已至矣。历两汉、魏晋至隋、唐，逾千载，学书者惟真草是攻，穷英撷华，浮功相尚，而不省其本源，由是篆学中废。”[⑤]直到唐代，篆书才出现了首次复兴，并延传至清代，以至现当代，其中李阳冰起到了关键性作用。他以复兴篆书为己任，一方面认真学习李斯等人的篆书艺术，广泛地汲取了传统书法艺术的精华，另一方面又仔细研学，注重创新。他一改李斯篆书的廓落严整之风，而于笔画起止处，皆微露锋刃，显得苍劲有力。唐人吕总在《续书评》中云：“阳冰篆书，若古钗倚物，力有万钧，李斯之后，一人而已。”[⑥]南宋陈槱在《负暄野录》中亦曰：“小篆自李斯之后，惟阳冰擅其妙。尝见真迹，其字画起止处，皆微露锋锷。映日观之，中心一缕墨倍浓。盖其用笔有力且直下不攲，故锋常在画中。”[⑦]可见，李阳冰在篆书方面的确有很高的造诣，堪称一代篆书大家。《宣和书谱》就赞曰：“有唐三百年以篆称者，惟李阳冰独步。”[⑧]此外，唐代擅长篆书者还有唐玄度、柳公权、瞿令问、袁滋等人，

[①] 项穆：《书法雅言·中和》，影印文渊阁四库全书本，台湾商务印书馆，1986年，255页。
[②] 崔尔平选编、点校：《历代书法论文选续编》，上海书画出版社，1993年，32页。
[③] 华东师范大学选编校点：《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，341页。
[④] 启功：《论书绝句》，三联书店，1990年，98页。
[⑤] 华东师范大学选编校点：《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，326页。
[⑥] 崔尔平选编、点校：《历代书法论文选续编》，上海书画出版社，1993年，31页。
[⑦] 陈槱：《负暄野录》卷上《篆法总论》，影印文渊阁四库全书本，台湾商务印书馆，1986年，35页。
[⑧] 桂第子译注：《宣和书谱》卷二《篆书》，湖南美术出版社，1999年，215页。

他们在篆书复兴方面都做出了重要贡献。但由于他们的篆书成就不及李阳冰，故这里不再详细论述。

草书形成于西汉，时称章草。魏晋南北朝时期，经过王羲之、王洽等人的创新，章草演变为今草。降及唐代，草书艺术迅速发展，并出现了狂草。狂草连绵不绝、盘旋翻飞、恣肆汪洋、狂放不羁，具有高度的艺术性和浓郁的浪漫主义色彩。唐代擅长草书的人很多，其中以张旭和怀素的艺术成就最高。

张旭的成就主要体现在他对传统草书进行了大胆的创新。首先，在笔法上，张旭首创整行的连带。魏晋南北朝时期的草书，一般只有 5、6 个字连在一起，而在张旭的《肚痛帖》等草书作品里却出现了整行的连带，这是前所未有的。其次，在风格上，张旭的草书较前代草书更加飘逸、狂放。蔡希综《法书论》有记："迩来率府长史张旭，卓然孤立，声被寰中，意象之奇，不能不全其古制，就王（王羲之）之内弥更减省，或有百字五十字，字所未形，雄逸气象，是为天纵。又乘兴之后，方肆其笔，或施于壁，或札于屏，则群象自形，有若飞动……。"[①]可见，张旭的草书狂逸恣肆、激越奔放、生动传神，其艺术性超过了前代。韩愈《送高闲上人序》也载："时张旭善草书，不治他技。喜怒窘穷，忧悲愉佚，怨恨思慕，酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。……故旭之书变动犹鬼神，不可端倪。"[②]这说明张旭的草书具有自然真实、变化多端的特点。

怀素的成就在于开创了与张旭不同风格的狂草。怀素的草书上承张旭而又有所不同。第一，张旭之狂草肥而怀素之狂草瘦。黄庭坚《山谷题跋》即载："怀素草工瘦，而长史（张旭）草工肥。"[③]杨慎在《墨池琐录》卷二中也云："张旭妙于肥，藏真妙于瘦。"第二，张旭之草书率意而怀素之草书颇遵法度。元人鲜于枢在《论草书帖》中就曰："长史颠逸，时出法度之外；怀素守法，特多古意。"[④]这是由于张旭的草书创作是尽情尽意、痛快淋漓的释放，而怀素创作时心境较为平静，运笔刚劲平稳、舒缓飘逸、从容不迫，因而其草书就颇遵法度。二人的草书风格虽然不同，但他们都敢于冲破传统草书的束缚，大胆进行创新，从而极大地促进了唐代草书艺术的发展。

隶书在唐代也得以复兴，其中韩择木做出了突出贡献。众所周知，隶书形成于西汉，在唐代和清代有过两次复兴，史称唐隶和清隶。唐隶的艺术成就虽然比不上清隶，但也有可称道之处，其中成就最大的要数韩择木。《宣和书谱》云："隶

[①] 华东师范大学选编校点：《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979 年，273 页。
[②] 韩愈著、马其昶校注：《韩昌黎文集校注》，上海古籍出版社，1984 年，271 页。
[③] 黄庭坚：《山谷题跋》卷四《跋张长史千字文》，商务印书馆，1936 年，38 页。
[④] 崔尔平选编、点校：《历代书法论文选续编》，上海书画出版社，1993 年，229 页。

学之妙，惟蔡邕一人。择木乃能追其遗法，风流闲媚，世谓蔡邕中兴焉。”[①]《述书赋》也曰：“韩侍常则八分中兴，伯喈（蔡邕）如在；光和之美，古今迭代。昭刻石而成名，类神都之冠盖。”[②]可见，韩择木的隶书广受赞誉，他也成为可以和汉隶名家蔡邕相提并论的书法名家。《叶慧明神道碑》是韩择木的得意之作，它端庄平稳、清秀典雅，气韵生动流畅，是唐隶中的精品。此外，他的作品还有《告华岳文》和《大德戒律诗碑》，兹不一一介绍。

（二）书法理论作品的涌现

不但唐代的书法艺术较前代有了长足发展，而且书法理论作品也层出不穷。唐代书法理论作品的内容主要包括书法历史、书法美学、书法艺术哲学、书家评论、作品评说，字样、字形规范，技法探讨，笔势、书体分析等诸多方面[③]。唐代书法理论作品的撰写者之多，论述体例之丰，阐释内容之深，都是前代所无法达到的，也是宋、元、明所望尘莫及的。其中著名的书法理论家及其书法理论作品有：欧阳询的《八诀》、《传授诀》、《用笔论》，虞世南的《书旨述》、《笔髓论》，孙过庭的《书谱》，李嗣真的《书后品》，张怀瓘的《书断》、《书议》、《论用笔十法》、《六体书论》等，窦蒙的《述书赋注》、《<述书赋>语例字格》，颜真卿的《述张长史笔法十二意》，吕总的《续书评》[④]等。

综上所述，唐代各种书体迅速发展并臻于完善，书法理论作品不断涌现。因此，唐代的书法艺术是繁荣的。

四、绘画

唐代的绘画艺术得到了较大的发展，不仅门类齐全、风格多样，而且绘画理论也日臻成熟，较前代有了显著进步。主要表现在画家、绘画作品和绘画理论三方面。

（一）画家

画家的多少是绘画艺术繁荣与否的反映，一个时代画家越多，往往说明它的艺术比较繁荣，反之亦然。唐代的画家很多，超过了之前任何一个时代。据张彦远《历代名画记·叙历代能画人名》记载，两汉著名画家有 12 人，魏晋南北朝有 128 人，隋代有 21 人，唐代有 207 人[⑤]。《历代名画记》的统计虽然不够全面，但大致也能说明唐代画家的数量超过了两汉、魏晋南北朝和隋代的总和，达到了历

[①] 桂弟子译注：《宣和书谱》卷二《隶书叙论》，湖南美术出版社，1999 年，218 页。
[②] 窦臮：《述书赋》卷下，影印文渊阁四库全书本，台湾商务印书馆，1986 年，93 页。
[③] 郑汝中：《唐代书法艺术与敦煌写卷》，《敦煌研究》1996 年第 2 期，122 页。
[④] 华东师范大学选编校点：《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979 年，123-277 页。
[⑤] 张彦远：《历代名画记》卷一《叙历代能画人名》，上海人民美术出版社，1964 年，18-22 页。

史的最高点，这也反映出唐代绘画艺术的发展已达到了空前繁荣的程度。

（二）绘画种类繁多

唐代的绘画艺术门类齐全，据张彦远《历代名画记》记述，当时的绘画门类主要有人物、山水、花鸟、鬼神、鞍马、屋宇等[①]。可见，唐代绘画已有严格的分科，这也充分说明唐代绘画艺术进入了更高的发展阶段。此外，唐代绘画在题材、画法、风格等方面都较前代有了显著的发展。本文就从人物画、山水画、花鸟画和壁画四个方面进行论述。

1．人物画

中国人物画起源很早，在原始社会就有了绘在陶器等器物上的人物画。历经夏商周三代和秦汉魏晋南北朝，人物画继续发展。降及唐代，人物画融合了秦汉的纯朴豪放、魏晋的含蓄隽永，发展到了一个新阶段。这一时期的人物画在绘画技法、构图、绘画风格等方面都超过了前代。

首先，我们来看绘画技法。唐代人物画的画法较以前有了很大发展，初唐阎立本在吸收传统绘画技法的基础上，创造了刚劲的“铁线描”的方法。这种画法具有丰富的表现力，能细致地刻画人物的精神状态。到了盛唐，吴道子又把线条加粗、加厚，形成波折起伏的线型，形成了“兰叶描”的绘画技法。这种技法比“铁线描”更能敏锐地表现出客观事物的立体造型。《天王送子图》所采用的就是这种画法，画上的线条轻重顿挫毕现，粗细刚柔皆备，长短虚实俱有，极富立体感，因此有“吴带当风”之美誉。之后张萱、周昉等人又吸取了顾恺之、吴道子等人的画法，创造了“琴丝描”。这是一种“似琴丝绵延而又挺拔峭丽”的线型，长线条圆润流畅，短线条细劲有力，具有“流利活泼，典雅含蓄，劲简挺拔”的特点[②]。这种画法擅长表现肌肤的细腻凝润、纱罗的飘逸绵长和妇女的柔媚俏丽。张萱的《虢国夫人游春图》、《捣练图》、《伎女图》、《乳母将婴儿图》等和周昉的《簪花纨扇仕女图》等都采用了此种画法。在色彩渲染技法上，唐代人物画多用凹凸画法，注重色彩渲染，强调形象的立体感。如唐初的著名画家尉迟乙僧就长于以色彩晕染方法来表现出物体的立体感。他在强调色彩晕染的同时，又用传统的线型勾勒，使色彩丰富，层次又分明。

其次，我们来看构图。中国人物画的构图在魏晋南北朝时尚未形成一定的程式，大抵仍沿用汉画的平列人物形式。到了唐、五代时期，人物画已经善于运用长卷的形式，突破时间和空间的限制，真实而细致地描绘现实生活的场景及人物活动。这以唐代张萱的《捣练图》和南唐顾闳中的《韩熙载夜宴图》最具代表性。

---

① 张彦远：《历代名画记》卷一《论画之兴废》，上海人民美术出版社，1964年，17页。
② 霍思光：《浅谈唐代人物画的艺术魅力和历史价值》，吉林大学硕士学位论文，2007年，24页。

《捣练图》为一幅描绘宫中妇女在加工白练时捣练、织修与烫平等劳作场面的画作。全图绘年龄不同、姿态各异、神情有别的妇女12人，分成三组劳作场面，巧妙地穿插有拉、缝、捣、烫、抚、煽、观等多种姿势，通过情景将人物的盼顾与心理揭示出来[①]。《韩熙载夜宴图》运用长卷的形式把"听乐"、"观舞"、"休息"、"清吹"及"宴散"五个时间性情节及场景巧妙地贯串在一起，这在中国美术史上是一个典型的范例。此外，作品还通过对不同人物细致入微的描画，揭示了他们各自的性格特征和精神世界。

最后，我们来看绘画风格。唐以前的人物画大多表现的是烈女偶像、神仙鬼怪等，带有浓厚的信仰崇拜色彩和浪漫主义色彩，如顾恺之的《洛神赋图》、《列女仁智图》等。而唐代人物画的创作则扩大了绘画创作的现实主义范围，由对虚幻人物的僵硬描写转变到对现实人物心理活动的细致刻画，从而掀起了唐代绘画世俗化的高潮。如张萱就擅长刻画仕女的精神世界，他的代表作有《虢国夫人游春图》、《捣练图》、《伎女图》、《簪花仕女图》等[②]。张萱不但描写了她们华丽的外表，而且也刻画了她们的神态，从而准确地反映了她们的内心世界。又如周昉也擅长绘画世俗人物，他尤以画贵族人物而出名。张彦远《历代名画记》引《画鉴》载："周昉善画贵族人物，又善写真，作仕女多浓艳丰肥，有福贵气。"[③]可见，周昉的画作不但能真实地再现人物的外貌，而且能生动的揭示他们的情态。

2.山水画

山水画在中国绘画史上占有重要地位，但却出现较迟。它萌芽于汉代，形成于魏晋南北朝，但当时的山水风景只是人物的背景而已。降及唐代，山水画才从人物画中完全分离出来，成为独立的画科。唐代山水画较前代有了较大发展，主要表现在唐代开创了两大流派，即青绿山水派和水墨山水派。

首先，我们来看青绿山水派。唐代的青绿山水派以李思训父子为代表。李思训为唐朝宗室，他画山水树石突破了单纯的勾勒填色，而以遒劲并带有变化的勾皴手法表现山石结构，形成山水画中独具特色的青绿山水画派，对后世产生了深远的影响。张彦远在《历代名画记》引《画史会要》曰："思训用金碧辉煌为一家法，后人所画著色山，往往多宗之。"[④]正是由于李思训使用了新的创作手法，才使他的画作极其真实，使人产生身临其境之感。《历代名画记》记载："思训格品高奇，山水绝妙、鸟兽草木，皆穷其态"，"其画山水树石，笔格遒劲，湍濑潺湲，

[①] 陈绶祥：《隋唐绘画史》，人民美术出版社，2000年，38页。
[②] 张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964年，184页。
[③] 张彦远：《历代名画记》卷一0《唐朝下》，上海人民美术出版社，1964年，205页。
[④] 张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964年，181页。

云雾缥渺，时睹神仙之事，窅然岩岭之幽”[①]。还有一则故事也说明了李思训山水画的艺术价值之高：“明皇召思训画大同殿壁兼掩障，异日因对语思训云：‘卿所画掩障夜闻水声，通神之佳手也’。”[②]可见，李思训的作品非常传神逼真，其所绘山水风景如同实景，使人仿佛听到了水流之声。

李思训的儿子李昭道继承并发展了李思训的青绿山水技法。张彦远在《历代名画记》引《画鉴》曰：“李思训画著色山水，用金碧辉煌为一家法，其子昭道，变父之势，妙又过之。”[③]李昭道发展了其父的画法，他用细笔勾描，无皴法，用石青、石绿、丹粉施以重彩，显得得富丽堂皇。李思训的代表作有《神女图》、《明皇御苑出游图》、《踏锦图》等[④]。他的作品传世极少，现在能见到的仅有《明皇幸蜀图》等。《明皇幸蜀图》描绘的是“安史之乱”时唐明皇从陕西逃往四川途中，路经广元到剑门关一带的景色。画面呈现的是尖峰峭壁、栈道盘迂的蜀道景色，画中前后是正在翻越崇山峻岭帝王行从，画面中部是一队正在休息的骑从，近处即是唐明皇及其侍从嫔妃[⑤]。在笔法上，该画以细劲的“铁线”勾描而成，但又有轻重缓急、疏密浓淡的变化。如勾勒山石行笔较缓、用墨较枯，表现出山石粗糙、坚硬的质感；而勾勒云、水时行笔较快、用墨较淡而润，表现出云及水轻盈流畅的特征。在设色上，它以青绿色为基调，间以墨色、花青、汁绿等冷色，与朱红、赭石等暖色形成对比，在浓重的青绿色彩中闪现出红、黄的温暖色调，使画面呈现出一派金碧辉煌的富丽气象。从画作的笔法和色调来看，它显然属于典型的青绿山水派作品。

接着，我们再看水墨山水派。盛唐时期，青绿山水派发展成熟，画作也更加明丽、富贵，但却缺少含蓄、深沉、沧桑之美，这时，水墨山水派应时而生。水墨山水派是以水墨渲淡为写意画风的一个绘画流派，它主要通过单纯的墨色变化表达朴素、平淡的景色和心境。此派最具代表性的画家为王维和张璪。

王维（701——761），字摩诘，太原（今山西祁县）人。他不仅在音乐、诗歌方面造诣颇深，同时又是一位才华横溢的画家。王维的山水画尤为出色，《宣和画谱》载他“善画，尤精山水”[⑥]。《历代名画记》引《唐国史补》亦云：“王维画品妙绝，于山水平远尤工。”[⑦]《旧唐书·王维传》也有此类评语：“（王维）书画特臻其妙，笔踪措思，参与造化，而创意经图，即有所缺，如山水平远，云峰石色，

---

① 张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964年，181页。
② 张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964年，181页。
③ 张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964年，181页。
④ 潘运告：《宣和画谱》卷一0《山水一》，湖南美术出版社，1999年，207页。
⑤ 唐莉娟：《<明皇幸蜀图>及其画法研究》，四川大学硕士学位论文，2006年，15页。
⑥ 潘运告：《宣和画谱》卷一0《山水一》，湖南美术出版社，1999年，211页。
⑦ 张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964年，192页。

绝迹天机，非绘者之所及也。”[①]他的山水画能集众家之妙，既有接近李思训“笔墨婉丽”、“设色重深”风格的作品，亦有“踪似吴生而风致标格特出”[②]的画作，此外，还有笔意清润、劲爽的“破墨山水”作品。而其中最为后人称道的便是这种“破墨山水”风格。张彦远在《历代名画记》这样评价王维的“破墨山水”画：“余曾见破墨山水，笔迹颈爽。”[③]由此可见，王维的破墨山水画在用笔上的确有独特之处。

关于王维的画迹，史书记载有《辋川图》、《小辋川》、《剑门关图》、《襄阳孟公马上吟诗图》等[④]。而我们今天所能看到的且比较可信的有《雪溪图》、《江山霁雪图》、《伏生授经图》等。《雪溪图》表现的是江边的雪景，画中近处有小桥竹篱亭舍，途中有村童赶猎，寒江中有舟船行驶，颇有情致。整幅画看上去古朴雅致、清新自然、意境深远，是一幅水墨山水画佳作。

继王维之后，水墨山水派的代表人物为张璪。张彦远在《历代名画记·论画山水树石》中就说：“树石之状，妙于韦偃，穷于张通（张璪）。”[⑤]即是说，张璪作画，能穷尽山水树木之状，可见他在山水画方面有很高的造诣。张璪作画的特点是以墨为主，而不重五彩。荆浩《笔法记》就云：“张璪员外树石，气韵俱盛，笔墨积微，真思卓然，不贵五彩，旷古绝今，未之有也。”[⑥]由此可见，张璪的作品属于典型的水墨山水画，并且具有极高的艺术价值。

此外，水墨山水派画家还有郑虔、毕宏、王默、刘商、韦偃、陈恪、卢鸿、祁岳、朱审、张志和、顾况、项信、陈式等人，他们也都创作了不少著名的作品，从而使唐代的山水画呈现出一派繁荣景象。

3．花鸟画

花鸟形象作为绘画题材，出现得比人物、山水都早，早在约7000年前的河姆渡遗址中，就发现了绘有鸟纹的骨雕品。但是，到魏晋南北朝时期才出现了擅长花鸟画的画家，但此时花鸟画还依附于山水画。直至唐代，花鸟画才从山水画中分离出来，并成为独立的画科[⑦]。唐代的花鸟画虽然十分稚拙，尚不能引起人们的充分重视，但较前代已有了显著的进步，这主要表现在题材的拓展和绘画技艺的提高两方面。

第一，题材的拓展。唐代花鸟画的题材较前代有了极大拓展，变得更加多样

---

① 《旧唐书》卷一九0下《王维传》，中华书局，1975年，5052页。
② 张彦远：《历代名画记》卷一0《唐朝下》，上海人民美术出版社，1964年，192页。
③ 张彦远：《历代名画记》卷一0《唐朝下》，上海人民美术出版社，1964年，192页。
④ 张彦远：《历代名画记》卷一0《唐朝下》，上海人民美术出版社，1964年，192-193页。
⑤ 张彦远：《历代名画记》卷一《论画山水树石》，上海人民美术出版社，1964年，26页。
⑥ 荆浩：《笔法记》，人民美术出版社，1963年，5页。
⑦ 刘士文等：《中国隋唐五代艺术史》，人民出版社，1994年，48页。

化了，这主要表现在动植物的种类越来越多和动植物的姿态越来越丰富。

首先，我们来看动植物的种类。综合文献资料和文物资料，唐代花鸟上的植物形象有松、柳、芭蕉、玉兰、石榴、桂、柏等树木及莲、菊、蜀葵、百合、牡丹、兰花、鸡冠花等各种花卉，而动物纹饰则包括狮、象、骆驼、豹、熊、虎、犀、牛、马、羊、鹿、猴、兔、狗、孔雀、鸵鸟、鹰、鸽、鹅、雁、雉鸡、鹦鹉、斑鸠、鸳鸯、燕子、黄鹂、麻雀、鱼、龟、蜂、蝶、蝉、蚱蜢等[1]。其中鹦鹉、斑鸠、黄鹂、蝶、蚱蜢、蜀葵、百合、芭蕉、鸡冠花等都是自唐代开始兴盛的题材。可见，唐代花鸟画上的动植物纹样的种类较前代增多了不少。这主要是由于唐代中外交流异常频繁，很多域外的奇禽异兽传入中国。谢弗在《唐代的外来文明》第三、第四、第五、第七章中就分别考察了由域外传入的家畜、野兽、飞禽、植物等[2]。异域这些罕见的动植物的传入，不但极大地开阔了画家们的眼界，而且也激发了他们的创作灵感，于是他们就把它们反映在笔端纸上。

然后，我们再来看动植物的姿态。唐代花鸟画题材的拓展还表现在动植物姿态的多样化方面。如阎立本有著名画作《昭陵六骏》，画上六匹骏马的动作、神态就各具特色。又如薛稷笔下的鹤，或"低昂各有意，磊落似长人"，或"惨淡壁飞动，到今色未填"[3]，它们的动作、情态各异。再如韩滉在《五牛图》中把五牛不同的体形、颜色、花纹、神态、动作刻画得细致入微、淋漓尽致。可见，唐代的花鸟画家已能捕捉到同类动物形态的细微差别，并用高超的技艺将它们表现出来。

第二，绘画技艺的提高。唐代花鸟画的绘画技艺较前代也有了发展，前代的花鸟图案多是纹饰性描绘，不大讲究技法，因此也不够真实、生动。而唐代的花鸟画已发展成为写实性的描绘，画家们更重视运用方法和技巧来如实地摹画花鸟虫鱼。边鸾的花鸟画作就形象逼真、生动自然，表现出高度的写实性。据《历代名画记》记载："边鸾，善画花鸟，精妙之极，至于山花园蔬，亡不偏写，为右卫长史。花鸟冠于代而有笔迹。"[4]可见，边鸾非常擅长花鸟画，他的作品亦精妙之极。《历代名画记》引《画鉴》又曰："唐人花鸟，边鸾最为驰誉。大抵精于设色，浓艳如生。"[5]可见，边鸾在花鸟画方面确实有很高的技艺，他的花鸟画色彩艳丽、栩栩如生，在中国绘画史上占有重要的地位。他擅长画花鸟、草木、蜂蝶、雀蝉，尤以画"折枝花"著称。《历代名画记》引《唐代名画录》记载："边鸾，京兆（今陕西省西安市）人也。少攻丹青，最长于花鸟折枝，草木之妙，未之有也。或观

[1] 刘婕：《唐代花鸟画研究》，中央美术学院博士学位论文，2008年，193页。
[2] （美）谢弗著，吴玉贵译：《唐代的外来文明》，中国社会科学出版社，1995年。
[3] 张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964年，183页。
[4] 张彦远：《历代名画记》卷一0《唐朝下》，上海人民美术出版社，1964年，201页。
[5] 张彦远：《历代名画记》卷一0《唐朝下》，上海人民美术出版社，1964年，201页。

其下笔轻利，用色鲜明，穷弱毛之变态，夺花卉之芳妍。”[①]他的花鸟画精细而逼真，《历代名画记》引《唐代名画录》曾记载：“贞元中新罗国献孔雀解舞者，德宗诏（边鸾）于玄武殿写貌，一正一背。翠彩生动，金羽辉灼，若连清声，宛应繁节。……写《玉兰图》连根苗之状精极，见传于世。近代折枝叶，居其第一。凡草木、蜂蝶、雀蝉，并居妙品。”[②]可见，边鸾的画作细致入微，生动传神，表现了他高超的绘画技艺。

此外，著名的花鸟画画家还有姜皎、萧悦、滕昌祐、刁光胤，他们在花鸟画方面都很有建树，从而把唐代的花鸟画艺术推进到一个新的发展高度。

4．壁画

唐代的壁画艺术也有了极大发展，这主要表现在壁画和画家数量多、制作技艺得以提高和内容更加现实化三方面。

（1）画家和壁画数量多

首先，我们来看画家。唐代的壁画画家很多，除了大量名不见经传的民间画匠外，还有数百名著名画家，如阎立本、尉迟乙僧、吴道子、卢棱伽、杨庭光、王维、李思训、韩幹、周昉等，其数量之多，远远超过了前代。他们都创作了不少壁画作品，《历代名画记》对他们的壁画作品都有记载。但是随着寺观和宫殿的毁灭，其上附着的壁画也早已荡然无存，因此今天我们所能见到的只有石窟壁画和墓室壁画。即便如此，唐代壁画的数量也是相当可观的。

接着，我们来看壁画的数量。唐代的壁画创作非常兴盛，因此壁画的数量很大。如唐代的石窟壁画就很多，陈绶祥在《隋唐绘画史》中说：“据史籍记载，唐代的石窟几乎遍及全国，只要有条件的地方都开窟造像作画。”[③]由此可以想见唐代石窟壁画的数量之多。遗憾的是由于战乱等原因，唐代石窟壁画遭到了极大破坏，但唐代石窟壁画遗存依然很丰富。可见，唐朝的石窟壁画数量众多，在中国壁画史上占据着举足轻重的地位。又如唐代的墓室壁画也很多，由于长安是唐代的都城，因此唐代壁画墓主要集中于陕西省。据不完全统计，近 50 年来，陕西地区发现有壁画的唐墓已达 90 余座。目前，已揭取壁画的有 60 余座，其中保存数量最大、状况最好的为李寿墓、懿德太子墓、章怀太子墓、永泰公主墓、房陵公主墓、金城公主墓、苏思勖墓等 30 座墓葬，墓内壁画有 500 余幅，约 1000 平方米[④]。可见，唐代墓室壁画的数量也很大。此外，唐代的寺观壁画和宫庙壁画也不少，这里不再一一说明。

[①] 张彦远：《历代名画记》卷一 0《唐朝下》，上海人民美术出版社，1964 年，201 页。
[②] 张彦远：《历代名画记》卷一 0《唐朝下》，上海人民美术出版社，1964 年，201 页。
[③] 陈绶祥：《隋唐绘画史》，人民美术出版社，2000 年，158 页。
[④] 乾旭、高嵘：《有形的史诗——大唐墓室壁画》，《文博》2004 年第 2 期，77 页。

（2）制作技艺得以提高

唐代壁画的制作技艺得以提高，并达到了成熟阶段。如在创作手法上，当今壁画创作所使用的方法几乎都可以在唐代壁画中找到，除了各种勾填晕染等描绘手法外，利用石色、粉色造就的“沥粉”，利用雕塑手法造就的“影塑”，利用其他材质镶入的“镶嵌”，利用表面不同工艺处理所造成的“质感”等等常用手法，在唐代壁画中都有运用[①]。可见，唐代壁画的创作方法已发展得相当完备。又如，在色彩渲染方面，唐代也已日趋多样并发展成熟。唐代壁画设色的方法主要有勾勒、勾填、平涂、晕染、罩染、积染、没骨、贴金、勾金、拨金几种。唐代匠师们会根据不同的对象、场景而使用不同的设色方法。如在懿德太子墓壁画中，建筑画的柱、枋、斗、栱采用单线平涂的施色法，对仪仗、伞、扇等贵重物品用贴金的手法，人物的服饰、衣褶采用晕染法，大型的龙虎和图案花纹则是运用了叠晕的手法[②]。唐代壁画制作技艺的提高，使壁画有了更高的艺术价值。

（3）内容更加现实化

唐代壁画的内容较前代更加现实化，如在墓室壁画方面，除了有传统的日月星辰、神仙鬼怪、四方神兽外，壁画上更多的是人间的屋宇、桥梁、庭院、佛寺、床榻、屏风等日常用品以及狩猎、宴饮、出游、赏乐、打球、农耕、放牧等生活场景，表现出浓厚的生活气息。又如在石窟壁画方面，唐代的画师们已以唐人形象为标准，把传统佛像进行了改造，使它们体态丰腴、面部表情平和安详，已基本摆脱了印度佛像造型的影响。其中最具代表性的是壁画中的飞天形象，它们体态轻盈，肌肤凝润、衣饰华丽、姿势优美、表情平和，已成为唐代社会中追求的审美样式[③]。这种高度的写实性充分说明唐代壁画的内容已具有鲜明的现实主义色彩。

（三）绘画著作的出现

绘画著作是随着绘画的发展而出现的。唐代高度繁荣的绘画艺术也造就了诸多绘画著作，其数量超过唐以前的任何一个朝代。唐代绘画著作主要有张彦远的《历代名画记》、《法书要录》，朱景玄的《唐朝名画录》，裴孝源的《贞观公私画史》，释彦悰的《后画录》，李嗣真的《续画品》等。这里重点介绍价值较高的《历代名画记》和《唐朝名画录》。

《历代名画记》是我国第一部系统的画史著作。《历代名画记》共 10 卷，1 至 3 卷为专论，介绍了绘画的源流、兴废、画体、收藏、装裱等知识；4 至 10 卷为史传，以时间顺序辑录了上自原始社会，下至晚唐间的诸多著名画家的生平、绘

---

① 陈绶祥：《隋唐绘画史》，人民美术出版社，2000 年，219 页。
② 郑腾腾：《唐墓壁画中的绘画艺术表现和矿物色的使用研究》，中国美术学院硕士学位论文，2011 年，9 页。
③ 陈绶祥：《隋唐绘画史》，人民美术出版社，2000 年，198 页。

画特点、画作等，并加以评论。

《唐朝名画录》又称《画断》或《唐朝画断》，是我国最早的一部绘画断代史。《唐朝名画录》评价了120位唐代画家，按照神、妙、能、逸四品排列[①]。朱景玄在此书中还提出了“画乃心印”的观点，对后世的绘画创作有极大的影响。

综上所述，唐代的绘画艺术的确取得了丰硕的成果，不管是人物画、山水画、花鸟画、壁画方面，还是绘画著作方面，都成就斐然。

五、雕塑

在中国古代雕塑艺术史上，唐代的雕塑艺术达到了辉煌灿烂的时期。不管是宗教雕塑、陵墓雕塑，还是装饰雕塑都较前代有了极大发展，并达到了空前的繁荣。本文就从宗教雕塑、陵墓雕塑和装饰雕塑三个方面进行论述。

（一）宗教雕塑

唐代的宗教雕塑主要包括佛教雕像、道教雕像和儒家造像，但由于道教雕像和儒家造像数量少，并且在形式上也多是模仿佛教造像形式，因而本文重点介绍佛教雕像。

唐代的佛像雕塑之风非常盛行，这一方面是由于随着佛教的发展和日益中国化，佛教信徒日渐增多，他们通过开窟造像来表达虔诚的信仰。另一方面则是由于唐朝政府支持佛教发展，并投入大量财力以雕塑佛像。正是由于这两个原因，唐代的佛教雕像有了很大发展，具体表现在佛教造像多和艺术价值高两方面。

1.佛教造像多

唐代的佛教造像很多，几乎遍及全国，仅就石窟造像而言，其数量就很庞大。据《隋唐绘画史》记载：“现在尚存的很多石窟，均为唐时所开拓。其中新疆、甘肃、陕西、山西等许多著名石窟中，最主要最精彩或数量最多的石窟，也是唐朝开凿的。”[②]可见，唐代的石窟造像非常多。如敦煌莫高窟现存 492 个石窟，其中唐代洞窟就有 238 个，占全部洞窟数的将近一半。其宏大的规模、丰富的内容、雄壮的气魄，是其他各个朝代所不能超越的。又如龙门石窟的很多窟、龛也都开凿于唐代。正如王子云所说：“在龙门现存的 2000 多个窟龛中，除一部分开凿于北朝外，其他几乎全是唐代两个多世纪的雕刻工程。”[③]再如新疆的佛教石窟，其中很多也是唐代开凿的，但由于多次受到帝国主义分子劫掠破坏，现存完整的雕塑少之又少，我们只能偶然从沙碛中发现一些雕塑残段。但根据这些残存的雕塑

---

① 刘士文等：《中国隋唐五代艺术史》，人民出版社，1994 年，59 页。
② 陈绶祥：《隋唐绘画史》，人民美术出版社，2000 年，158 页。
③ 王子云：《中国雕塑艺术史》，岳麓书社，2005 年，301 页。

造型，可以判断“大多是唐代的遗作”[①]。综上所述，唐代的佛教造像很多，在中国雕塑艺术史上留下了极其光辉的一页。

2.艺术价值高

唐代的佛教造像不但数量多，而且具有较高的艺术价值。如沿龙门石窟看经寺洞壁雕塑的29尊罗汉就极具艺术性，它们如真人大小，生动地再现了自禅宗初祖摩诃迦叶起的29代传法谱系像。它们各具特色，有的年轻，有的年老；有的胖，有的瘦；有的木讷，有的活泼；有的严肃，有的和蔼[②]。它们神态表情各异，栩栩如生，令人着迷。无怪乎王子云这样评价龙门石窟雕像：“洛阳龙门石窟雕刻造像，特别是唐代的造像，在我国雕塑史上，应与敦煌莫高窟的彩塑东西并美，……（龙门石窟雕刻造像）的雕刻手法，尤以人像雕刻的创作和雕制手法，能以提供学习借鉴的地方很多。作为一种民族雕刻艺术遗产，它可以永葆灿烂，供千千万万的中国雕刻艺术欣赏者以无穷尽美的享受。”[③]可见，龙门石窟的唐代石刻很珍贵，具有极高的艺术价值。又如天龙山第14窟也是唐代石窟造像中的精品，窟内一菩萨半趺坐，身着柔和贴体的罗衣，姿态优美而又富于变化。窟内另一菩萨姿态静立，肌体丰满温软，整体比例合适，可与希腊雕塑中被认为最美的“米罗岛的维纳斯”相媲美[④]。天龙山石窟雕像的艺术价值之高由此可窥其一斑。再如安国寺的佛教造造像不仅雕工精美，而且贴金画彩，应是出自当代名工之手。但这些造像在会昌五年武宗毁佛时被弃置埋藏，直到1959年才再次面世。出土时，10件白石雕像堆叠在一个10多米深的窖穴中，大半残缺不全。其中保存较为完整的一件坐像，高约 75 厘米，完全作菩萨装扮，结跏趺坐于圆形莲瓣式须弥座上[⑤]。安国寺造像手法概括，造型疏密适称，圆润流畅，表现出很高的艺术水平。

综上所述，唐代的佛教造像优美自然、生动逼真，具有很高的艺术价值。

（二）陵墓雕塑

由于受“事死如事生”观念的支配，历代帝王都穷国家之财力来大肆修建陵墓。他们的陵墓装饰之奢华、规模之宏大、随葬品之丰富，无不令人惊叹。陵墓雕塑就是作为陵墓装饰和随葬品而存在的，它包括陵墓石雕和墓俑雕塑两大类。

1. 陵墓石雕

中国的陵墓石雕，始于春秋战国，发展于秦汉，兴盛于隋唐。唐代的陵墓石雕，开创了前所未有的新局面，不但种类空前繁多，而且雕刻技艺也异常高超。

[①] 王子云：《中国雕塑艺术史》，岳麓书社，2005年，289页。
[②] 李松等：《中国古代雕塑》，外文出版社，2006年，303页。
[③] 王子云：《中国雕塑艺术史》，岳麓书社，2005年，318页。
[④] 刘士文等：《中国隋唐五代艺术史》，人民出版社，1994年，76页。
[⑤] 李域铮：《西安附近出土的隋唐佛和菩萨像》，《文博》1993年第5期，80页。

唐代陵墓石雕的种类除了传统的白虎、青龙、朱雀、玄武、麒麟、狮子、辟邪、石犀、天禄、文臣武将等外，又新增加了仗马、鸵鸟、翼马、石羊等，内容非常丰富。此外，唐代帝陵前还出现了人物群体像。前代帝陵前也列置过人物像，但它们一般都是以个体形象出现的，而作为群体形象的人物雕像，则首次出现于唐朝帝陵前。如昭陵前置有 14 国蕃酋君王石刻像，乾陵前立了 61 王宾像。它们是唐朝国力强盛、国际影响力强大的象征。

唐代陵墓石雕的制作工艺也非常高超，如献陵前的 8 件石虎，它们分置于陵园的 4 个门之外，保持着走动觅食的动态。在石虎的形体上，雕刻者运用洗练的手法和高度的写实技巧进行刻画，使虎的精神状态随着肌肉关节的起伏变化而表现出来，既机警又深沉。从整体结构看，非常和谐完美，富有生气。又如著名的“昭陵六骏”浮雕，它们或四蹄飞扬，风驰电掣；或昂首扬尾，徐步而行，风姿各异而生动传神。最后，我们再来看顺陵前的一尊石走狮。它用一整块石头雕刻而成，石狮身生双翼，翼上刻有卷云花纹[①]。作者在狮子张口挺胸、昂首四顾的瞬间，把动与静巧妙地结合起来，惟妙惟肖，看上去生动自然。

2．墓俑雕塑

中国的墓俑雕塑创始于春秋战国时期，到秦汉时已形成质朴劲健的风格，发展到唐代，可谓达到了登峰造极的程度。唐代墓俑雕塑的发展体现在三彩俑的出现、墓俑工艺的进步以及种类的增多三方面。

第一，三彩俑的出现。唐三彩是一种低温釉陶器，在色釉中加入不同的金属氧化物，经过焙烧，便形成浅黄、浅绿、深绿、天蓝、褐红等多种色彩，但以黄、褐、绿三色为主，因此称为唐三彩。唐三彩采用二次烧制法制成，先用白色粘土制成胎体，然后放入 1000-1100 摄氏度的窑内进行素烧，接着将焙烧过的素胎冷却，并施以各种釉料，最后再放入温度为 850——950 摄氏度的窑内进行釉烧。这样，唐三彩就烧成了。唐三彩的出现，不仅标志着唐代的陶瓷烧造技术有了明显的提高，而且也使唐代墓俑更加多姿多彩，具有了更高的艺术价值。

第二，墓俑种类的增多。随着唐代社会的发展、中外交流的加强和雕塑艺术的进步，唐代墓俑的种类较前代有了明显增多。如在人物俑方面，前代大多为兵士俑、乐工俑和侍女俑，而在唐俑中，不但有达官显贵，而且还有平民百姓，甚至还有昆仑奴和胡人。又如在动物俑方面，唐代动物俑的形象除了有传统的鸡、狗、猪、羊、牛外，还出现了骆驼、马等。

第三，雕塑工艺的进步。唐代的雕塑工艺较前代有了极大进步，如在女俑塑造方面，唐代虽然继承了秦汉以来的写实传统，但比起汉代女俑，人体比例更加

[①] 袁泽斌：《巧夺天工千古谜——顺陵的石刻艺术及其传说》，《陕西教育》2001 年第 10 期，39 页。

准确，人物表情愈益丰富，气韵也更加生动。这里仅以盛唐墓葬中的两件女坐俑和一件玩鹰俑为例进行说明。这两件女坐俑都是高髻袒胸，长裙曳地，面容丰腴，神情端庄和蔼，其一双手举起，好象在谈论故事；其一安坐，神态娴静，富有生活情趣。另一件三彩玩鹰俑身穿盛唐时代宫女最喜爱的幞头胡服，神态安适自在，表现了宫廷中的休闲生活。又如在马俑刻画方面，唐代的马俑既不像汉马俑那样气势雄大，也不像魏晋马俑那样清瘦俊秀，它们饱满而不显得臃肿，华美又不流于庸俗，装饰品虽多但仍然清晰明快。三彩马造型多样，有的腾空奔驰，有的缓步徐行，有的昂首嘶鸣，有的低头沉思，有的追逐戏耍，表现出高超的工艺水平。

（三）装饰雕塑

中国传统装饰雕塑主要有建筑装饰雕塑、碑石装饰雕塑、工艺装饰雕塑和小品雕塑四种。唐代的装饰雕塑在前代的基础上有了极大发展，主要表现在制作技艺的提高、造型和纹饰的多样化两方面。

1. 造型和纹饰的多样化

随着社会的发展、物质生活的丰富、宗教信仰的多元化和对外交流的加强，唐代装饰雕塑的造型和纹饰也日趋多样化，较前代有了极大进步。这首先反映在铜镜上。铜镜是作为梳妆使用的，出现于春秋战国时期。至唐代，铜镜已褪尽了两汉时期古朴和规整，形成了浪漫豪放的独特风格。在形制上，它打破了汉代铜镜单一的圆形造型，而出现了葵花形、菱花形、方形、亚字形等多种造型；在纹饰上，唐代铜镜上除了有汉代常见的神兽、盘龙、夔凤、兽首外，还增加了四神十二生肖、瑞兽、瑞兽葡萄、鸾鸟瑞兽、雀绕花枝、葡萄蔓枝、人物故事、盘龙、瑞花、四夔纹、碟花纹、万字、刻花和八卦等内容，绚丽多姿，活泼生动。其次，反映在金银器纹饰和形制上。唐代的金银器出土很多，纹饰也多种多样。从内容来看，唐代金银器已摈弃了两汉时期的神怪纹、卷云纹、雷纹、凤鸟纹、蟠龙纹、羽人纹等，而代之以瑞兽、水族、珍禽、折枝花、小簇花、团花、串枝花、花结等。从艺术风格来看，唐代金银器的纹样已摆脱了宗教信仰等的约束，华丽奔放的葡萄、缠枝卷草、宝相花、石榴等象生性植物纹样很快占据了主导地位。动物纹也由神异变为写实，以往被神化的、带有神秘感的、形象怪异的动物纹样减少，写实的、生动活泼的狮、马、犀牛、鹿、鸿雁、蜂蝶、飞鸟等动物大都直接源于现实生活，一般不再有信仰方面的含义，而变成纯粹美的创造，主要起装饰作用[①]。唐代金银器的形制也较汉代有了极大发展，主要器形有杯、盘、碗、盒、壶、瓶、炉、香囊、铛、锅、豆、匜、盆、茶托、茶碾子、茶罗、盐台、笼子、香宝子、

[①] 齐东方：《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社，1999年，130页。

羹碗子、波罗子、蒲篮、温器、筹筒、龟形盒、支架、器盖、棺、椁、塔等[1]，而汉代金银器的主要器形有匜、印章、碗、盆、盒、壶、瓶、饼、杯、串珠、车马器、牌饰、灶、带扣、带钩、饰片、医针、耳环[2]等，两者相比较，我们就会发现，唐代金银器的形制较汉代复杂多了。

2．制作技艺的提高

唐代装饰雕塑的雕刻技艺较前代也有了极大提高，这也集中体现在铜镜和金银器的制作上。

在铜镜制作方面，唐代在传统铸造工艺的基础上，创造性地制作了金银平脱镜、螺钿花鸟镜、鎏金银镜、彩绘漆面嵌绿松石镜、嵌琉璃镜等，其异彩纷呈的纹样和上乘的制作工艺使人感到富丽堂皇，精美绝伦。如上海市博物馆就收藏了一枚金银平脱羽人飞凤花鸟铜镜，它重达 5452 克，直径为 36.2 厘米。八出葵花形，高圆钮，钮周嵌金银片镂刻八瓣莲花座，四周满布金银片细雕的花鸟、飞蝶、双羽人和双飞凤，靠近镜缘的银片雕双羽人和双飞凤相间同向环绕，形象极为生动。八瓣莲花座及羽人飞凤由银片构成，银光闪闪，点缀其间，花鸟则由金片构成，金光熠熠，十分鲜明[3]。整个画面参差错落，疏密相间，极为富丽堂皇。

在金银器制作方面，唐代除了使用捶揲、鎏金、模压、拉丝、镶嵌、浮雕、錾刻、焊接等传统工艺外[4]，还使用了装饰性的透雕和镂花等工艺。其中最典型的器物是一件薰香球，它于 1963 年出土于陕西省西安市东南郊沙坡村窖藏，现收藏于中国国家博物馆，由两个半圆拼合而成，球内有转轴装置，此装置能使圆球在转动时香薰盒保持重心不变，盒内薰香不会倒出[5]。在香熏球的外壳上，运用透雕镂空手法，雕出上下两组不同的花鸟纹饰。这件薰香球透雕精细而匀称，手法娴熟，表现了高超的雕刻工艺。

第二节　唐代艺术繁荣的原因

由第一节的论述可知，唐代的艺术异常繁荣，无论是乐舞、书法、绘画，还是雕塑、百戏杂技，都呈现出前所未有的盛况。艺术作品之丰富、价值之高，艺术家之多、技艺之高超，艺术理论之成熟、论述之精到，都令人深深折服。唐代艺术是唐人留给我们的一份丰厚的财产，既让人回味不尽，又使人受益无穷。造就辉煌灿烂的唐代艺术的原因很多，本节就从经济、政治、对传统艺术的继承与

[1] 齐东方：《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社，1999 年，37 页。
[2] 齐东方：《中国早期金银器研究》，《华夏考古》1999 年第 4 期，78-81 页。
[3] 杨冬梅等：《漫话唐代金银平脱铜镜》，《收藏家》2001 年第 9 期，27 页。
[4] 路迪民等：《中国古代冶金与金属文物》，陕西科学技术出版社，1998 年，233- 234。
[5] 齐东方：《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社，1999 年，111 页。

发展、对外艺术交流这四个方面进行分析。

一、 经济原因

唐代经济高度发展，为艺术的繁荣奠定了坚实的物质基础。唐代经济发展，主要表现在农业、手工业和商业的发展。

（一）农业

唐代，由于国家的统一，政局的稳定，均田制的推行，农业科技的提高等原因，农业得以高度发展。主要表现在水利工程的兴修、耕地面积的扩大、粮食产量的增加三个方面。

1．水利工程的兴修

由于经济发达和国力强盛，唐代修建了大量水利工程。关于唐代所修水利工程的数量，目前还是一个有争议的问题。邹逸麟先生依据两《唐书》的记载，认为唐前期修了 163 项水利工程，唐后期修了 101 项工程，共计 264 项[①]；韩国磐先生以《新唐书・地理志》为主，略参以其它唐宋典籍，得出了 269 项的结果[②]；宋锡民先生利用两《唐书》、《唐会要》、《元和郡县志》、《册府元龟》、《通典》、《文献通考》、《全唐文》、《文苑英华》等资料，得到 275 项的新结果[③]；屈弓遍阅唐宋正史及各类史志，清代省志及部分宋、元、明地方志，并把唐代重建的前代水利工程计算在内，得到了 407 项的新结果[④]。可见，由于参阅资料的范围不同，统计的标准不一，结论也就各不相同。本文认为“407 项”这一结论较为科学，一方面是因为作者参阅的资料更广泛，另一方面，作者把唐代重修的前代水利工程也统计在内，这是合理的。因为水利建设不可能一劳永逸，一项工程往往会因年久而丧失功能，这就需要重修，同样需要耗费大量的人力、物力。

可见，唐代修建的水利工程很多。这既促进了农业发展，又是农业发展的一个重要表现。

2．耕地面积的扩大

唐代，由于筒车、曲辕犁等先进生产工具的使用和水利工程的兴修，大量荒地得以开垦。《全唐文》即载：“开元、天宝之中，耕者益力。四海之内，高山绝壑，耒耜已满。……。”[⑤]唐垦田的增长主要通过推行均田制和屯田、营屯两种方式。民间垦荒辟地，大多在均田制的形式之下进行；国家的开发则以带有军事性

[①] 邹逸麟：《从唐代水利建设看与当时社会经济有关的两个问题》，《历史教学》1959 年第 2 期，9 页。
[②] 韩国磐：《隋唐五代史纲》，人民出版社，1979 年，155 页。
[③] 宋锡民：《唐代的水利建设》，《山东大学文科论文集刊》1981 年第 2 期。
[④] 屈弓：《关于唐代水利工程的统计》，《西南师范大学学报（哲学社会科学版）》1994 年第 1 期，103 页。
[⑤]《全唐文》卷三八 0 元结《问进士第三》，中华书局，1983 年，3860 页。

质的屯田、营田为主。通过这两种方式，唐代的耕地面积扩大了。据今人考证，天宝年间的垦田总面积为750万顷左右①。可见，唐代的耕地面积是很大的。

3．粮食产量的增加

唐代的粮食产量，无论亩产还是总产都较高，且较前代有了明显增长。首先来看亩产。唐代的亩产和汉代相比提高了不少。吴慧认为，“唐代的亩产比汉代增长了四分之一还多”②。杨际平也认为从汉代至唐代，“粮食的亩产约提高了50%——60%”③。笔者他们的观点是正确的，因为随着农业生产技术的提高和生产工具的改进，粮食亩产量不断得以提高是必然的。

唐代的粮食总产量也较高。在贞观年间，老百姓的生活就比较富足。吴兢在《贞观政要》中说：“马牛布野，外户不闭。又频致丰稔，米斗三四钱，行旅自京师至于岭表，自山东至于沧海，皆不赍粮，取给于路。入山东村落，行客经过者，必厚加供待，或发时有赠遗。此皆古昔未有也。”④可见，唐人的物质生活较为宽裕，因此他们才会如此厚待路人。在武则天统治年间，经济也得以快速发展。武则天非常重视农业发展，不但“劝农桑，薄赋徭”⑤，而且还兴修了一系列水利工程，从而促进了农业生产的发展。1971年1月，考古学者在洛阳发掘了唐代的含嘉仓。出土的铭砖上记载了武则天时期的粮食储存量，当时最多时一次就藏入10000余石糙米，少的时候一次也藏入了600石粟⑥。含嘉仓的出土说明武则天统治时期粮食产量很高，国力相当雄厚。到了玄宗年间，经济持续高速发展并出现了“开元盛世”。唐人元结说：“开元、天宝之中，耕者益力。……人家粮储，皆及数岁，太仓委积，陈腐不可校量。”⑦也就是说，开元、天宝年间，老百姓储藏的粮食可以消费数年，而国库里的粮食因陈陈相因而大量腐烂，其数量甚至无法计算。又据《新唐书》记载：“（开元年间）天下岁入之物，租钱二百余万缗，粟千九百八十余万斛，庸、调绢七百四十万匹，绵百八十余万屯，布千三十五万余端。”⑧可见开元年间的国库收入是相当可观的，这也说明当时的粮食产量是很高的。杜甫的《忆昔》也对“开元盛世”有详细的描述：“忆昔开元全盛日，小邑犹藏万家室。稻米流脂粟米白，公私仓廪俱丰实。”⑨由此诗亦可以看出，唐代公私仓库中的粮食都堆放得满满当当。此外，《通典》亦载，天宝八年（749年），官仓储存粟米共

① 王仲荦：《隋唐五代史》，上海人民出版社，1998年，372-376页。
② 吴慧：《中国历代粮食亩产量研究》，农业出版社，1985年，155页。
③ 杨际平：《从东海郡<集簿>看汉代的亩制、亩产与汉魏田租额》，《中国经济史研究》，1998年第2期，80页。
④ 吴兢：《贞观政要》卷一《政体》，中国文史出版社，2003年，27页。
⑤《新唐书》卷七六《后妃上》，中华书局，1975年，3477页。
⑥ 河南省博物馆、洛阳市博物馆：《洛阳隋唐含嘉仓的发掘》，《文物》1972年第3期，56页。
⑦《全唐文》卷三八0元结《问进士第三》，中华书局，1983年，3860页。
⑧《新唐书》卷五一《食货志》，中华书局，1975年，1346页。
⑨《全唐诗》卷二二0，中华书局，1960年，7225页。

有 9600 多万石[①]，创历史最高水平。

（二）手工业

唐代手工业在农业发展的基础上得到了突飞猛进的发展，主要表现在门类的增多、生产技术的提高和分布区域的广泛三个方面。

1. 手工业门类的增多

唐代新增的手工业门类主要有印刷业、制糖业等。印刷业的产生是以印刷术的发明为基础的。而印刷术出现的时间，据相关资料可知，是在隋代。明朝著名学者胡应麟就说："雕本肇自隋时，行于唐世，扩于五代，精于宋人。"[②]他的观点是正确的。《中国雕版源流考》引《敦煌石室书录》即载："大隋《永陀罗尼本经》上面，左有施主李和顺一行，右有王文沼雕板一行。"[③]其中的"右有王文沼雕板一行"就说明隋代已出现了雕版印刷术。

降及唐代，雕版印刷术日益盛行。唐人司空表圣在《为东都敬爱寺募雕刻律疏印本疏》中曾云："今者以日光旧疏龙象宏持，京寺盛筵，天人信受迷，后学競扇异端，自洛城罔遇，时交乃楚，印本渐虞散失，欲更雕锼。"[④]可见，唐武宗灭佛之前《四分律疏》已经有刻印本，后因武宗灭佛而散失贻尽。这充分说明唐代已使用印刷术印刷佛经了。文物资料也证实也这一点。如现在传世的"咸通九年（868）四月十五日王玠为二亲敬造普施"所刊印的金刚经，镌刻有力，为现存刻书珍品[⑤]。唐代的雕版印刷术还被用来印刷医书，如敦煌被伯希和窃去、现藏于巴黎国立图书馆咸通二年（861）传抄"京中李家于东市印"的新集备急灸经，即是于长安东市刊印的。此外，在唐代雕版印刷术还被民间用于私印新历。历书本该由官方颁定，但因其在民间的需求量很大，所以一些商人便私自印卖新历以赚取利润。据《册府元龟》卷一六 0 记载：文宗大和九年（835），东川节度使冯宿奏，"准敕禁断印历日版，剑南两川及淮南道皆以版印历日鬻于市，每岁司天台未奏颁下新历，其印历已满天下，有乖敬授之道。"[⑥]民间私印新历一事，充分说明此时的印刷业已相当盛行。

唐代，随着印度熬糖法的传入，制糖业作为一种新兴的手工业门类也迅速发展起来。《唐会要》卷一 00 记载："西蕃胡国出石蜜，中国贵之，太宗遣使至摩伽佗国取其法，令扬州煎蔗之汁，于中厨自造焉，色味逾于西域所出者。"[⑦]可见，

---

① 杜佑：《通典》卷一二《食货•轻重》，中华书局，291 页。
② 胡应麟：《少室山房笔丛正集》卷四《经籍会通四》，四库文渊阁本，第 886 册，211 页。
③ 孙毓修：《中国雕版源流考》，商务印书馆，1918 年，1 页。
④ 司空图：《司空表圣文集》卷九《为东都敬爱寺讲律僧惠确化募雕刻律疏》，四库文渊阁本，第 1083 册，538 页。
⑤ 张泽咸：《唐代工商业》，中国社会科学出版社，1995 年，203 页。
⑥ 王钦若：《册府元龟》卷一六 0《帝王部・革弊二》，中华书局，1960 年，1932 页。
⑦ 王溥：《唐会要》卷一 00《杂录》，中华书局，1955 年，1796 页。

中国从印度取回熬糖法后，经过改良，制出的蔗糖色味已远远胜过了西域。《本草纲目》卷三三引《唐本草》载："沙糖生蜀地，西戎、江东并有之，榨甘蔗汁煎成，黄白色。"[1]可见，制糖业传入中国后，首先在长江上游蜀地发展起来了。又据《新唐书·地理志》记载，"温州永嘉郡[2]、绵州巴西郡贡蔗[3]"，"蜀州蜀郡[4]、梓州梓潼郡贡蔗糖"[5]，这充分说明长江上、下游的制糖业十分兴盛。

2.生产技术的提高

在唐代，陶瓷业、丝织业、冶铸业等手工业部门的技术都有了极大提高。

随着新技术的出现，唐代的陶瓷业有了长足的发展。在制陶业方面，唐代的铅釉陶制作技术达到娴熟，已能烧出享誉中外的"唐三彩"。唐三彩的釉色以"赭、绿、白"为主，此外还有蓝、紫、黑等色彩。在制瓷方面，唐代也掌握了秘色瓷、花釉瓷、褐釉瓷、绞胎釉瓷、黑釉瓷、青花瓷、黄釉瓷等烧造技术，这使瓷器的颜色和造型更加多彩多姿了。

在丝织业方面，唐代的织锦技艺有了极大提高，不仅能织传统的平纹经锦，还能织出各种技艺高超的斜纹纬锦。此外，唐代还出现了蜡缬法。《唐语林》卷四"贤媛"条载：玄宗柳婕妤妹性巧慧，"因使工镂板为杂花，象之而为夹结。……当时甚秘，后渐出，遍于天下"[6]。"夹结"即为蜡缬法。阿斯塔那 108 号等墓所出绛地花云、棕地散花、黄地花云蜡缬绢，皆绘工精致，浸染均匀，显示出蜡缬法已达到了较高的水准[7]。

在冶铸技术方面，唐代发明了用蜡范制币的新技术，既简便了工序，又不必印制土范。这种方法一经产生，便历代相沿，直至清代前期不曾改夺[8]。

3. 手工业部门分布区域的广泛

唐代后期，随着经济重心的南移，不少手工业部门逐渐在南方兴起，这就使手工业的分布区域更加广泛。如唐代生产瓷器的地点就很普遍，名瓷所出，北至邢州，西达蜀地，再由中部长江流域及于东南的闽越。当时名窑颇多，有越、邢、鼎、婺、岳、寿、洪、蜀窑及江西新平县的霍窑等。其中以越窑的青釉瓷和邢窑的白釉器最为著名[9]。

唐代制茶业的分布范围也由南及北迅速扩大。《封氏闻见记》卷六载："南人

[1] 李时珍著、刘衡如校注：《本草纲目》，华夏出版社，2002 年，1269 页。
[2]《新唐书》卷四一《地理志》，中华书局，1975 年，1063 页。
[3]《新唐书》卷四二《地理志》，中华书局，1975 年，1089 页。
[4]《新唐书》卷四二《地理志》，中华书局，1975 年，1079 页。
[5]《新唐书》卷四二《地理志》，中华书局，1975 年，1088 页。
[6] 王谠撰、周勋初校注：《唐语林校注》卷四"贤媛"条，中华书局，1987 年，405 页。
[7] 王双怀：《盛唐手工业简论》，《陕西师范大学学报》2000 年第 1 期，107-108 页。
[8] 郑家相：《历代钢质货币冶铸法简说》，《文物》1959 年第 4 期，68-70 页。
[9] 齐涛：《中国古代经济史》，山东大学出版社，1999 年，311 页。

好饮之，北人初不多饮。开元中，……人自怀挟，到处煮饮，遂成风俗。自邹、齐、仓、棣，渐至京邑，城市多开店铺煎茶卖之，不问道俗，投钱取饮。”[①]可见，唐代的制茶业非常发达，已遍及南北。据张泽咸考察，唐以前的制茶业，仅分布于四川、湖北、江苏、浙江和安徽五省。但到了唐代，制茶业得到了极大发展，遍及于江苏、浙江、安徽、江西、湖北、湖南、四川、云南、贵州、广西、广东、福建和陕西、河南十四个省区[②]。

此外，唐代的冶铁业、制盐业、造船业等也都有了较大发展，分布范围也从中原扩大到江南。

（三）商业

唐代，由于交通的发达，政治的稳定，农业和手工业的发展等原因，商业也得以较快发展。主要表现在商业大都市的发展、市场范围的扩大、商品种类的增多、商业门类的齐全和对外贸易的繁荣等方面。

1．商业大都市的发展

唐代的商业大都市和魏晋南北朝时期相比，有了极大发展，不但数量有所增加，而且经济也更加繁荣。魏晋南北朝时期，由于战乱等原因，当时的城市还带有极强的政治、军事色彩，而商业色彩较淡。当时著名的城市如洛阳、邺、建康、成都、江陵等依旧是政治中心和工商城市结合，政治色彩浓厚，单纯的商业性城市仅有广州等，寥若晨星[③]。唐代，随着经济的发展，商业大都市也日渐增多，其中著名的有长安、洛阳、扬州、汴梁、苏州、杭州、江陵、成都、广州等。这些城市大多位于交通要冲或地理条件优越之处，经济发达，人口众多，商品经济也较为繁荣。如长安，其内有东、西二市，“街市内财货二百二十行，四面立邸，四方珍奇皆所积聚……”，西市内店铺也很多，其“店肆如东市之制”，并且汇集了众多商人，正如《长安志》所云：“商贾所凑，多归西市。”[④]又如扬州，其城内“十里长街市井连”[⑤]，“富商大贾，动辄百万”[⑥]，扬州“富庶甲天下，时人称扬一益二”[⑦]；再如苏州，“人稠过扬府，坊闹半长安”[⑧]，即其热闹程度可以和长安、扬州相提并论；最后，我们再来看广州。广州作为一个沿海港口城市，商业非常发达，众多商人云集于此。陆贽就曾说：“广州地当要会，俗好殷繁，交易之徒，素

[①] 封演著、赵贞信校注：《封氏闻见记校注》卷六“饮茶”条，中华书局，2005年，51页。
[②] 张泽咸：《唐代工商业》，中国社会科学出版社，1995年，140页。
[③] 张泽咸：《唐代工商业》，中国社会科学出版社，1995年，218-219页。
[④] 宋敏求：《长安志》卷八《东市》，上海人民出版社，1998年，372-376页。
[⑤]《全唐诗》卷五一一张祜《纵游淮南》，中华书局，1960年，5846页。
[⑥] 李昉等编：《太平广记》卷二九0《妖妄三》，中华书局，1961年，2304页。
[⑦]《资治通鉴》卷二五九昭宗景福元年条，中华书局，1956年，8430页。
[⑧]《全唐诗》卷四四七白居易《齐云楼晚望偶题十韵兼呈冯侍御周殷二协律》，中华书局，1960年，5034页。

所本凑。”[①]

当然，唐代繁荣的大都会还有很多，它们都反映了当时商业的发达情况。

2．市场范围的扩大

唐代市场除了商业大都会外，还有很多其他市场，如州县市、草市、夜市、蚕市等。

所谓州县市，是指在州、县级城市形成的市场，它们的设置是经国家允许的。《唐会要》就载：“诸非州县之所不得置市。”[②]这说明州县级市场是合法的。唐代，在全国很多地方都有州县市场，州市主要有西州市、荆州市、夔州市、莱州市、遂州市；县市主要有青阳县市、临济县市、禹城县市、京畿县市等[③]。州县市的大规模设置，充分说明了唐代商业的繁荣。

草市是随着商品经济的繁荣而出现的，最早出现于东晋南朝，是一种不被官方承认的市场。到唐代中叶，草市数量明显增多[④]，它们或者兴起于州县城郊，或者出现在非州县之所的津渡船埠，或者蜕变自传统的定期乡村市集[⑤]。《全唐诗》载有王建的《汴路即事》：“天涯同此路，人语各方殊。草市迎江货，津桥税海商。”[⑥]说明汴梁城外的草市非常繁荣，四面八方的人们都到此进行商品交易。郑谷有诗《峡中寓止》：“夜船归草市，春步上茶山。”[⑦]诗中的草市位于峡川的江埠边，附近停泊着不少船只，它们大多为来此交易之人所乘。杜牧在《上李太尉论江贼书》中也谈到了江淮的草市：“凡江淮草市，尽近水际，富室大户，多居其间。”[⑧]唐代草市以长江游域最多，著名的有荆州城郊草市、益州附近草市等。唐代繁荣的草市也反映了商品经济的发达。

此外，唐代还有不少夜市、蚕市。夜市、蚕市是指农村偶尔进行商品交易的场所，不受官方控制。

总之，唐代市场类型多样，数量众多，市场内商品交易频繁，反映了唐代商业的发达和商品经济的繁荣。

3．商品种类的增多

唐代的商品种类比较多，涉及人们日常生活的吃、穿、住、行、用等各个方面。不但有一般的消费品，而且还有奢侈品。吐鲁番出土的物价表中就记载了多种商品的名称。据《中国古代籍帐研究·录文》记载，该物价残表所载有河南府

[①] 陆贽：《陆宣公集》卷一八《论岭南请于安南置市舶中使状》，浙江人民出版社，1988年，186页。
[②]《唐会要》卷八六《市》，中华书局，1955年，1583页。
[③] 张泽咸：《唐代工商业》，中国社会科学出版社，1995年，236-237页。
[④] 张泽咸：《唐代工商业》，中国社会科学出版社，1995年，238页。
[⑤] 牟发松：《唐代草市略论——以长江中游地区为重点》，《中国经济史研究》1989年第4期，45页。
[⑥]《全唐诗》卷二九九，中华书局，1960年，3391页。
[⑦]《全唐诗》卷六七四，中华书局，1960年，7712页。
[⑧]《全唐文》卷七五一，中华书局，1983年，7788页。

生绢、漫绯、梓州小练、蒲陕州缦紫、常州布、火麻布、大绵，维州布、小水布、小绵。紫熟绵绫、杂色隔纱、绯熟绵、夹绿绫、丝织品等。日本学者池田温说，现存唐代物品名目完整的有 175 个，不完整者有 23 个，两者相加近 200，但这个数字大约只是全部物品名目的 1/6 到 1/5 [①]。可见，当时商品种类之多。薛平拴先生在遍阅文献资料和考古资料的基础上，认为当时长安市场上的商品大致可分为粮食、食品、纺织品、衣服、皮革、蔬菜花果、水产品、肉品、生活用品、生产用具、牲畜、文化用品、丧葬用品等 20 多个种类[②]。

虽然这只是长安一地的商品种类，但由于长安是当时的经济中心，汇聚了全国各地的商品，因此长安的商品种类也大致反映了全国的商品种类。唐代商品种类的繁多，反映了人们物质生活的丰富多彩。

4．对外贸易的频繁

在国内经济发展的同时，唐代对外贸易也非常频繁。当时，唐朝不但和国内少数民族政权之间存在着贸易关系，而且和外国也进行商品交易。和唐朝进行贸易的少数民族政权有突厥、回纥、吐谷浑、吐蕃、党项、南诏、契丹、渤海及西域诸国；和唐进行商品交易的国家有康国、石国、安国、米国、曹国、火寻、史国、何国、波斯、吐火罗、大食、印度、拔汗那、林邑等。

唐代的对外贸易，不但丰富了人们的物质生活，促进了商业的发展，还开阔了人们的视野。

综上所述，唐代的经济高度发展，农业、手工业、商业都非常繁荣，这对艺术创作具有极大的促进作用。主要表现在以下两个方面：

第一，经济繁荣为艺术发展提供了物质基础。恩格斯曾说："政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的。"[③]此理论即物质基础决定上层建筑。艺术作为一种上层建筑，自然也以经济发展为基础。因为艺术工作者首先要生存，然后才可以创作。没有了经济基础，他们就无法生存，更谈不上创作。唐代高度发展的经济，使艺术工作者衣食无忧，他们便可以潜心于艺术创作。此外，有的艺术创作本身就需要大量的物质材料，如绘画创作等。哈特曼就说："色彩、线条、光线、外形等都是构成绘画的物质性条件。"[④]但色彩、线条、光线和外形的呈现必然要借助于画笔、纸张、颜料等物质材料，而这些物质材料也是伴随着经济的发展而出现的，因此经济不发展，就不可能提供丰富的物质材

---

① （日）池田温《中国古代物价之考察》，《史学杂志》77 编第 1，2 号。转引自王双怀：《论盛唐时期的商业》，《人文杂志》1997 年第 5 期，80 页。

② 薛平拴：《隋唐长安商业市场的繁荣及其原因》，《陕西师范大学学报》2006 年第 5 期，90 页。

③ 《马克思恩格斯选集》卷四，人民出版社，1972 年，506 页。

④ Henry G. Hartman,Aesthetics:A Critical Theory of Art, Kessinger Pub Co, 1919,p.48。

料，也就不会产生优秀的绘画作品。

第二，经济繁荣促进了艺术发展。在唐代，随着农业、手工业、商业的高度发展，许多新事物、新现象纷纷出现。尤其是对外商业的发展，使大批外国商人来到唐朝，带来了许多新的艺术作品。这一方面使艺术工作者的眼界、思路更加开阔，他们把这些新鲜的事物反映在艺术作品中，从而使作品的内容更加丰富；另一方面，新事物、新现象的出现也激起了他们的创作激情和灵感，从而使他们以饱满的热情和无比的自信投入到艺术创作中，这不但使唐代艺术作品的数量得以激增，而且也使它们的质量得到了提高，从而极大地促进了唐代艺术的繁荣。

二、政治原因

唐代艺术的发展和繁荣，除了经济原因外，还有政治原因。主要表现在稳定的政治局面、宽松的思想文化环境和统治者的重视等方面。

（一）稳定的政治局面

隋朝结束了中国自东汉末年以来数百年分裂割据、战乱不休的局面，使中国再次走向了统一。唐朝建立后，继续维持了统一的局面，政局比较稳定。尤其是唐朝前期的统治者，更是励精图治，使唐代社会出现了盛世。唐太宗在位期间，注意汲取隋朝灭亡的历史教训，以人为本，善于纳谏，重用贤才，注重制度建设，使当时社会出现了“贞观盛世”，政局空前稳定。武则天当政时期，沿袭了唐太宗的统治政策，不仅注重以法治国，赏罚分明，而且注意选拔贤才，善于用人。《资治通鉴》记载：“（武则天）挟刑罚之柄以驾御天下，政由己出，明察善断，故当时英贤亦竞为之用。”[①]此外，武则天在处理对外关系等问题时，也采取了比较恰当的措施，避免了矛盾和冲突，从而巩固了国家统一，维护了社会稳定。唐玄宗在位前期，励精图治，广罗贤才，任用贤相姚崇、宋璟、张说、张九龄等，使当时出现了“开元之治”的盛世。在盛世之下，社会秩序井然，人民安居乐业。但天宝十四年（755），“安史之乱”爆发，并持续了 8 年。后来虽然被平定，但唐王朝从此便由盛转衰。之后，又出现了藩镇割据、朋党之争、宦官专权等一系列社会问题，唐朝更是一步步走向衰落，直至最后灭亡。即使如此，总的来说，唐代的局势还是以统一、稳定占主流。政治的长期稳定、统一，使艺术工作者生活安稳而免受颠沛流离、担惊受怕、生离死别之苦，从而可以潜心于艺术创作。因此，唐代稳定的政治局面促进了艺术的繁荣。

（二）宽松的思想文化环境

唐代的政治环境比较宽松，统治者对言论控制比较松弛，他们对儒、释、道

---

① 《资治通鉴》卷二 0 五“则天长寿元年”条，中华书局，1956 年，6478 页。

等各种思想，不是采取秦朝的“焚书坑儒”，也不是西汉的“罢黜百家，独尊儒术”，更不是清朝的“文字狱”，而是实行兼容并包的方针，允许诸家思想并存、发展。高祖曾曰：“三教虽异，善归一揆”[①]，说明他主张儒、释、道并存。继之，太宗曰：“三教慈心，均异同于平等。”[②]高宗也说：“佛道二教，同归一善。”[③]玄宗也有言：“缁黄二法，殊途一致。”[④]统治者不但在言论上支持三教共存、发展，而且在行动上，他们也组织了“三教论衡”活动。如德宗就曾于他的诞日，召集三教学者讲论儒、释、道三教。据《旧唐书》记载：“贞元十二年四月，德宗诞日，御麟德殿，召给事中徐岱、兵部郎中赵需、礼部郎中许孟容与渠牟及道士万参成、沙门谭延等十二人，讲论儒、释、道三教。渠牟枝词游说，捷口水注；上谓其讲耨有素，听之意动。”[⑤]其他皇帝如高宗、文宗等也于诞辰日举行过讲论。据《大宋僧史略》记载：“唐高宗召贾公彦于御前，与道士沙门讲说经义。德宗诞日御麟德殿，命许孟容等，登座与释老之徒讲论。……文宗九月诞日，召白居易，与僧惟澄，道士赵常盈，于麟德殿谈论。居易论难锋起，辞辩泉注。上疑宿构，深嗟挹之。”[⑥]

可见，唐朝对思想的控制是比较松弛的，虽然期间也出现过武则天抑道、唐武宗灭佛等事件，但其历时都不长，并且他们的继位者很快就调整了统治政策，所以并没有对唐朝产生深远的影响。因此，总的来说，唐代的思想文化环境是相当宽松的。在这样的环境下，艺术工作者的思想较少受到禁锢，可以最大限度地发挥艺术创造力和想象力，从而创作出鲜活生动、富有现实意义和生命力的作品。

（三）统治者的倡导

唐朝统治者中也不乏爱好艺术并着力于发展艺术者，如太宗、高宗、玄宗、德宗、宣宗等。他们的动机有二：第一，出于统治国家的需要；第二，出于个人爱好。前者如太宗重视音乐，其目的就是利用音乐来加强统治。太宗曾说：“朕闻人和则乐和，若百姓安乐，金石自谐矣。”[⑦]可见，太宗认为音乐是老百姓表达心声的一种方式，因而他把音乐作为体察民情和了解统治情况的一个重要途径。而统治者发展艺术，更多的是出于个人爱好。唐代帝王中有很多热爱艺术的，并且有的艺术修养颇高。

在书法方面，高祖、太宗、高宗、玄宗都颇有造诣，其中尤其值得称道的是

---

① 王钦若等：《册府元龟》卷五0《帝王部·崇儒术第二》，凤凰出版社，2006年，529页。
② 王钦若等：《册府元龟》卷五一《帝王部·崇释氏》，凤凰出版社，2006年，543页。
③ 道宣：《集古今佛道论衡》卷丁，金陵刻经处，1921年，37页。
④《全唐文》卷二九《禁僧道不守戒律诏》，中华书局，1983年，327页。
⑤《旧唐书》卷一三五《韦渠牟传》，中华书局，1975年，3728页。
⑥ 赞宁：《大宋僧史略》卷下《诞辰谈论》，新文丰出版社，1977年，23页。
⑦《新唐书》卷二一《礼乐十一》，中华书局，1975年，461页。

太宗。史载太宗酷好书法，特别对王羲之的书法更是推崇备至。王羲之的名帖《兰亭序》尤为太宗喜爱，并作为殉葬品埋入昭陵。太宗不但酷爱书法，而且擅长书法。大臣房玄龄说他“笔迈钟、张”[①]，即认为他的书法水平已经超越了前代大书法家钟繇、张芝。此评价虽是溢美之词，但也说明太宗的书法造诣很高。贞观十四年（640）四月，太宗曾用真草书写屏风，据说笔力遒劲，为一时之绝。太宗对书法理论也颇有见地，《全唐文》录有他的《笔法论》[②]、《指法论》[③]和《笔意论》[④]等文章，其中不乏精辟、独到之见。

在音乐方面，高宗、玄宗、文宗、宣宗、懿宗等都有不凡的表现。这在本章第一节已有详细论述，故这里不再重复。

统治者也十分热爱百戏。如宣宗、敬宗都喜欢观看百戏表演，僖宗热衷于斗鸡。其中兴趣最广泛的要数玄宗，他不但热爱斗鸡，而且还喜欢欣赏舞马表演。

唐朝统治者爱好、擅长艺术，也促进了艺术的发展和繁荣。其主要原因如下：

第一，由于统治者爱好、擅长艺术，并深切感受到了艺术的魅力和重要性，因而就采取诸多措施大力发展艺术。如唐代曾创立过“书学”，“书学”是唐代最高学府国子学、太学、律学、四门学、书学、算学中的一种，以此培养专门的书法人才。并且，唐朝还把书法作为选取官吏的一个标准。唐代科举考试能顺利过关叫及第，但及第之后并不一定能得到官职，要真正加入官员的行列，还要经过吏部的铨选。唐代选取官吏，最重要的标准是四事，即所谓的身、言、书、判，“书”指的就是“楷法遒美”。在统治政策的引导下，大家纷纷学习艺术，从而使唐代的艺术得以发展，并逐渐走向繁荣。

第二，统治者爱好、擅长艺术，本身就是一种诱导。作为最高统治者，其爱好备受瞩目，且易被仿效。清叶昌炽在《语石》曾说：“唐太宗喜右军书，至以禊帖殉昭陵，上之所好，遂移风尚。”[⑤]可见，帝王的爱好具有极大的影响力。众人仿效帝王，出于两种心态：一为“迎合”心态，即认为帝王的爱好是神圣的，因此无条件地爱帝王之所爱，并以此取悦皇帝。此种心态出于对皇帝及其权势的崇拜或畏惧，极具功利性；一为“追风”心态，即从众心理。看到大家都热衷于帝王的爱好，自己也毫不犹豫地加入其中。不管出于何种心态，大家都成了皇帝的忠实追随者，帝王热衷的艺术，也成了民间流行的艺术，这自然促进了艺术的发展和繁荣。

---

① 《旧唐书》卷六六《房玄龄传》，中华书局，1975年，2465页。
② 董诰：《全唐文》卷一0《笔法论》，中华书局，1983年，123页。
③ 董诰：《全唐文》卷一0《指法论》，中华书局，1983年，123页。
④ 董诰：《全唐文》卷一0《笔意论》，中华书局，1983年，123页。
⑤ 叶昌炽：《语石》卷一《唐十四则》，清宣统元年（1909）刻本，18页。

三、对传统艺术的继承和发展

艺术的发展决不是空中楼阁，而是有其发展的基础。并且艺术的繁荣，在很大程度上取决于对传统艺术的继承和发展。同样，唐代艺术的繁荣也是建立在对传统艺术的继承和发展的基础上的，乐舞、书法、绘画、雕塑、百戏，概莫能外。

（一）乐舞

唐代在乐舞作品、乐器、乐人、乐律理论、乐舞制度等方面都继承了传统乐舞的成就。

1．乐舞作品

唐代的不少乐舞曲都是由传统乐舞曲发展而来的。如前所述，唐代宫廷的雅乐、燕乐就是唐朝继承和发展前代乐舞艺术的结果；唐代民间的踏歌、大傩等舞蹈等也都由传统舞蹈发展而来。又如唐代名曲《玉树后庭花》也源于陈朝乐曲《玉树后庭花》。贞观二年（628）御史大夫杜淹就曾上奏："前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》。"[①]可见，陈朝就有了《玉树后庭花》，唐代的《玉树后庭花》就是在陈朝的基础上发展而来的。由此可见，唐朝不但继承了前代的乐舞艺术，而且还进行了发展和创新。

2．乐器

唐代燕乐所用乐器主要如下：管乐器——笛、篪、筚篥、笙、贝、叶、笳、角等；弦乐器——琴、瑟、三弦琴、筝、箜篌、琵琶、五弦、筑、击琴等；敲击乐器——方响、钟、钲、铎、铙、铃、钹、磬、拍板、节鼓、腰鼓、羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、齐鼓、担鼓、连鼓、鼗鼓、桴鼓、铙鼓、王鼓、铜鼓以及鼓吹乐所用的鼓等。除此之外，还有古老的敲击乐器编钟、编磬以及这一时期新出现的两种拉弦乐器轧筝和奚琴。

而汉魏至隋时的九部乐已经使用的乐器有：管乐器——筚篥、篪、笛、笙、贝、角、笳等；弦乐器——琴、瑟、筝、箜篌、五弦、琵琶、筑、击琴等；敲击乐器——方响、钟、钲、铎、铙、铃、鈸、磬、编钟、编磬、拍板、节鼓、腰鼓、羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、齐鼓、担鼓、连鼓、鼗鼓、桴鼓、铙鼓、王鼓、铜鼓以及鼓吹乐所用的另外一些鼓等[②]。

从以上的比较，我们可以清楚地看到，唐代90%以上的乐器都是继承来的。在此基础上，唐代器乐又不断得以发展，种类也更加繁多。

3．乐人

隋朝国祚短暂，只存在了30余年。唐朝建立后，隋朝的乐人依然活跃在艺术

[①] 《旧唐书》卷二八《音乐志一》，中华书局，1975年，1041页。
[②] 杨荫浏：《中国古代音乐史》，人民音乐出版社，1982年，220页。

舞台上。就宫廷乐人而言，唐朝几乎全部接受了隋代宫廷御用的音乐家。如隋炀帝非常宠信的龟兹乐工白明达等人，到了唐代依然在宫廷供职，备受太宗重用。《唐会要》卷三四《论乐》载："于后筝篢琵琶人白明达，术逾等夷，积劳计考，并至大官。自是声伎入流品者，盖以百数。"[①]后白明达果然不负朝廷信任，创作了名曲《春莺啭》。又如祖孝孙，他是隋朝著名的音乐家，尤通音律。隋朝灭亡后，受到了唐朝廷的器重，"高祖受禅，擢孝孙为著作郎，历吏部郎、太常少卿，渐见亲委。"[②]后祖孝孙又为唐作雅乐，"以十二月各顺其律，旋相为宫，制十二乐，合三十二曲、八十四调"[③]。再如王长通，它原为北齐宫廷乐人，擅龟兹乐及创制新声。隋灭北齐，他成为隋宫廷乐人。后隋亡，他又入唐宫廷，并受到重用。高祖时，他曾参与了宫廷雅乐的制作。《旧唐书》卷七九《吕才传》载："贞观三年，太宗令祖孝孙增损乐章，孝孙与明音律人王长通、白明达递相长短。"[④]这几位只是众多乐人中的极少数，此外，当还有众多的隋代乐人被淹没于历史尘埃中。他们把隋代，甚至更古老的乐舞艺术带入唐代，使唐代乐舞艺术可以更充分地从传统乐舞艺术的土壤里汲取营养，从而成长得枝繁叶茂。

4．乐律理论

唐朝广泛采用的乐律理论，一个是二十八调系统，一个是八十四调系统，前者用于燕乐，后者则用于雅乐。而二十八调系统则来源于汉魏时的清商乐。黄翔鹏先生在《乐问》中也讲到："唐燕乐二十八调来源于汉魏时的清商乐，是清商三调的继承者。"[⑤]其具体过程《旧唐书》有记载："《清乐》者，南朝旧乐也。永嘉之乱，五都沦覆，遗声旧制，散落江左。宋、梁之间，南朝文物，号为最盛；人谣国俗，亦世有新声。后魏孝文、宣武，用师淮、汉，收其所获南音，谓之"清商乐"[⑥]。隋平陈，因置清商署，总谓之"清乐"。而"清乐"的乐律系统又极大地影响了隋唐"大曲"中的"法曲"。所以，黄翔鹏先生又说："隋唐俗乐是以'法曲'为主线，沿清商乐发展而来的。"[⑦]由此我们可以看到：唐燕乐二十八调理论，是在不断吸收、借鉴前代成果的基础上才发展、完善起来的。

5．乐舞制度

唐代的乐舞管理机构太常寺和教坊都是由传统乐舞管理机构发展而来的。太常寺历史悠久，张国刚认为"它的前身为秦汉时期的奉常"[⑧]。唐代的太常寺直接

---

① 《唐会要》卷三四《论乐》，中华书局，1955年，624页。
② 《旧唐书》卷七九《祖孝孙传》，中华书局，1975年，2710页。
③ 《旧唐书》卷七九《祖孝孙传》，中华书局，1975年，2710页。
④ 《旧唐书》卷七九《吕才传》，中华书局，1975年，2720页。
⑤ 黄翔鹏：《乐问》，中央音乐学院学报社，2000年，184-185页。
⑥ 《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975年，1062页。
⑦ 黄翔鹏：《乐问》，中央音乐学院学报社，2000年，184-185页。
⑧ 张国刚：《唐代官制》，三秦出版社，1987年，91页。

继承了隋代的这一机构，后历改奉常寺、司宗寺，内设有“太常博士四人、太祝六人、协律郎二人、奉礼郎四人”[1]，统领郊社、太庙、诸陵、太祝、衣冠、太乐、清商、鼓吹、太医、太卜、廪牺等署，负责郊庙祭祀乐舞、宫廷宴享乐舞、出行仪仗乐舞等国家的大型乐舞活动。太常寺属下的太乐署设有乐正 8 人，清商署设有乐师 2 人，鼓吹署除有令、丞外，还有乐正四人。

唐代的教坊则源于隋朝。《隋书》卷一五《音乐下》记载：“自汉至梁、陈乐工，其大数不相踰越。及周并齐，隋并陈，各得其乐工，多为编户。至（大业）六年，帝乃大括魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之，其数益多前代。”[2]此处的“坊”便是唐代教坊的前身。唐朝建立后，仿隋代的“坊”设立了教坊。关于唐代教坊的设置和沿革情况，前文已述，故这里不再重复。

综上所述，唐代乐舞在诸多方面都汲取了传统乐舞艺术的精华，从而呈现出一派繁荣景象。

（二）百戏

百戏是指散乐中的“杂戏”部分。《唐会要》就记载：“散乐，历代有之，其名不一，非部舞之声，俳优歌舞杂奏总为之百戏。”[3]散乐之名称，最早见于《周礼》：“旄人掌教舞散乐，舞夷乐。”[4]郑玄注曰：“散乐，野人为乐之善者，若今黄门倡矣，自有舞。”[5]可见，周代的散乐是相对于宫廷雅乐而言的，主要指民间乐舞，取其“亚次雅乐之义”[6]。而“百戏”一词最早出现于秦代。《初学记》引梁元帝《纂要》曰：“又有百戏，起于秦汉。”[7]到了汉代，百戏与“散乐”才成了同义词。据《乐府诗集》记载：“秦汉已来，又有杂伎，其变非一，名为百戏，亦总谓之散乐。自是历代相承有之。”[8]当时的百戏主要有鱼龙蔓延、都枦、寻橦、丸剑、戏车、山车、腹旋、吞刀、吐火、激水、扛鼎、象人、怪兽、舍利之戏等[9]。这些俳优、耍杂、幻术之伎在三国、魏晋南北朝时期仍十分盛行。《三国志》载：“使博士马均作司南车，水转百戏。岁首建巨兽，鱼龙曼延，弄马倒骑，备如汉西京之制。”[10]《周书》载：“或幸天兴宫，或游道会苑，陪侍之官，皆不堪命。散乐杂戏鱼龙烂漫之伎，常在目前。”[11]综上所述，百戏的历史非常悠久。本文仅就

[1] 《唐会要》卷六五《太常寺》，中华书局，1955 年，1134-1135 页。
[2] 《隋书》卷一五《音乐下》，中华书局，1973 年，374 页。
[3] 《唐会要》卷三三《散乐》，中华书局，1955 年，611 页。
[4] 郑玄注、贾公彦疏：《周礼注疏》卷二四《旄人》，北京大学出版社，1999 年，629 页。
[5] 郑玄注、贾公彦疏：《周礼注疏》卷二四《旄人》，北京大学出版社，1999 年，629 页。
[6] 孙诒让：《周礼正义》，中华书局，1987 年，1903 页。
[7] 徐坚：《初学记》卷一五《雅乐第二》，中华书局，1962 年，372 页。
[8] 郭茂倩编：《乐府诗集》卷五六《散乐附》，中华书局，1979 年，819 页。
[9] 徐坚：《初学记》卷一五《雅乐第二》，中华书局，1962 年，372 页。
[10] 陈寿：《三国志》卷三《魏书・明帝纪第三》，中华书局，1959 年，105 页。
[11] 令狐德棻：《周书》卷七《宣帝本纪》，中华书局，1971 年，125 页。

角抵、戴竿、俳优戏等百戏进行具体论述。

角抵，如前所述，它产生于黄帝与蚩尤的战斗之中。关于蚩尤戏的形象，《述异记》有明确记载："蚩尤耳鬓如剑戟，头有角，与轩辕斗，以角抵人，人不能向。"[①]汉代以前，此戏颇为流行。在考古发掘的汉代画像砖上，常常可以看到人们三三两两，头带牛角相抵的场面。由于人们在表演蚩尤戏时以牛角为工具相互抵撞，故而又称为角抵。到了汉代，角抵亦非常盛行。据《汉书·武帝纪》载："（元封）三年（前108）春，作角抵戏，三百里内皆（来）观。"[②]魏晋南北朝时期，角抵戏相沿不衰，当时角抵出现了另外一个名称——"相扑"。在我国敦煌壁画中，就保存了北周一幅十分珍贵的"相扑图"，画面生动形象地描绘了一场紧张的"相扑"比赛场面[③]。到了唐代，角抵戏空前盛行，成为备受男女老幼喜爱的一种游戏。唐代的角抵戏还传入了日本，日本著名的相扑就是在角抵的基础上发展而来的。

戴竿亦称缘竿、缘橦，最早见于《国语·晋语四》："侏儒扶卢。"[④]韦昭注曰："扶，缘也；卢，矛戟之柲，缘之以为戏。"[⑤]可见，戴竿于春秋时期就已产生。又据《太康地志》记载："都卢国，其人善缘高。"[⑥]由此可知，戴竿最早产生于古都卢国。降及汉代，戴竿已被正式列入百戏项目。汉武帝就曾大设百戏以招待来到长安的各国使节。《汉书·西域传》："设酒池肉林，以飨四夷之客，作巴俞、都卢、海中砀极、漫衍鱼龙、角抵之戏，以观示之。"[⑦]其中的"都卢"，即是百戏中的戴竿。魏晋南北朝沿袭了戴竿这项杂技，且种类日渐繁多。据陈旸《乐书》卷一八七《都卢伎》记载："梁时设三朝大会四十九等"，其节目单中就有"二十三《刺长追花橦伎》、三十二《青丝橦》、三十三《伞花橦伎》、三十四《雷橦伎》、三十五《金轮橦伎》、三十六《白虎橦伎》、三十八《弥猴橦伎》、三十九《啄木橦伎》"等。诸多橦伎一起表演，可见此一时期戴竿艺术之繁荣。降及隋朝，戴竿依旧盛行，《隋书》卷一五载："并二人戴竿，其上有舞，忽然腾透而换易之。"[⑧]唐代的戴竿就是在传统戴竿的基础上发展而来的。关于唐代戴竿的表演盛况，前文已作论述，兹略。

俳优，最早见于春秋时期的文献《礼记》："及优侏儒犹杂子女，不知父子。乐终不可以语。"[⑨]这里的"侏儒、倡优"即是俳优戏的表演者。汉代的俳优戏依

[①] 任昉：《述异记》卷上，吉林大学出版社，1992年，影印明万历刻《汉魏丛书》本，3页。
[②] 班固：《汉书》卷六《武帝纪》，中华书局，1964年，194页。
[③] 李吕婷：《魏晋南北朝百戏研究》，武汉音乐学院，2007年，11页。
[④] 左丘明：《国语》卷一0《晋语》，上海古籍出版社，1978年，387页。
[⑤] 左丘明：《国语》卷一0《晋语》，上海古籍出版社，1978年，390页。
[⑥] 转引自萧统：《文选》卷二，上海古籍出版社，1998年，23页。
[⑦] 班固撰：《汉书》卷九六下《西域传》，中华书局，1964年，3928页。
[⑧] 魏徵：《隋书》卷一五《音乐下》，中华书局，1973年，381页。
[⑨] 孔子：《礼记》卷一七《乐记》，上海古籍出版社，1987年，216页。

然非常盛行，“在所见汉画像乐舞百戏图中，经常有俳优谐戏的形象出现，多为五短身材、上身赤裸、大腹便便、形象和动作均较滑稽的男性伎人”[①]。它们的表演夸张生动，富含浪漫气质和深刻的艺术表现力。到魏晋南北朝时期，俳优戏表演仍然生动活泼、滑稽逗人。据《乐府诗集》记载：“梁三朝乐第十六，设俳技，技儿以青布囊盛竹箧，贮两踒子，负束写地歌舞。小儿二人，提沓踒子头，读俳云：见俳不语言，俳涩所俳作一起。四坐敬止。马无悬蹄，牛无上齿。骆驼无角，奋迅两耳。半拆荐博，四角恭跱。”[②]唐代俳优戏汲取了魏晋南北朝俳优戏的精华，并发展了踏摇娘、参军戏等戏剧，从而达到了空前的繁荣。

综上所述，唐代的百戏，有的直接继承了传统，有的则在传统的基础上有所创新。正是源于此，唐代的百戏才日益繁荣。

（三）书法

唐代书法的繁荣也是建立在对传统书法的继承和发展的基础之上的。如唐代书法家对“二王”的书法就推崇备至并纷纷仿效。初唐的书法家主要学习“二王”书法的笔画，当时一些著名的书家都推崇“二王”的书法，如欧阳询、褚遂良、唐太宗等。欧阳询“初学王羲之书，后更渐变其体”[③]，其“真行之书，虽于大令，亦别成一体……其草书迭宕流通，视之‘二王’，可为动色，然惊奇跳骏，不避危险，伤于清雅之致”[④]。可见，欧阳询的草书师法“二王” 而又有创新。褚遂良的书法也深得王羲之书法之妙。史载：“他少则服膺虞监，长则祖述右军，真书甚得其媚趣，若瑶台青瑔，窅映春林，美人蝉娟，似不胜乎罗绮，增华绰约，欧虞谢之……。”[⑤]可见，褚遂良的真书亦颇具王羲之书法之风格和意韵。此外，初唐孙过庭、唐太宗等人的书法也受到了“二王”书法的影响。

到了盛唐、中唐时期，书法家们虽渐渐突破了“二王”书法笔画之窠臼，但仍深受其书法精神之影响。其中以颜真卿最具代表性。颜真卿的书法雄伟庄重、气势磅礴，是唐代书法艺术的典范，也是继承传统与开拓创新的楷模。苏轼评价其《东方朔画赞》曰：“字间栉比而不失清远。其后见逸少本，乃知鲁公字字临此书，虽小大相悬，而气韵良是。”[⑥]黄庭坚亦云：“余尝评鲁公书，犹得右军父子超逸绝尘处，书家未必谓然，唯翰林苏公见许。”[⑦]二人都认为颜真卿习得了右军书法的气韵和精神。

---

① 吴学忠：《浅析汉代百戏的起源及其影响》，《音乐天地》2007 年第 8 期，90 页。
② 郭茂倩编：《乐府诗集》卷五六《俳歌辞》，中华书局，1979 年，820 页。
③ 《旧唐书》卷一九六《欧阳询传》，中华书局，1975 年，4947 页。
④ 华东师范大学选编校点：《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979 年，191 页。
⑤ 华东师范大学选编校点：《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979 年，192 页。
⑥ 苏轼：《东坡题跋》，世界书局，1992 年，112 页。
⑦ 黄庭坚：《山谷题跋》，世界书局，1992 年，223 页。

此外，张旭和怀素的草书也深受“二王”书法的影响。蔡希综在《法书论》中曰：“迩来率府长史张旭，卓然孤立，声被寰中，意象之奇，不能全其古制，就王之内弥更减省，或有百字五十字，字所来形，雄逸气象，是为天纵。又乘兴之后，方肆其笔，或施于壁，或札于屏，则群象自形，有若飞动。议者以为张公亦小王之再出也。”[①]可见，张旭的书法虽然颠狂洒脱、飘逸自如、个性鲜明，但也难以脱离“二王”书法之影响。怀素以草书著称，其代表作品为《论书帖》，此帖亦深受王羲之《十七帖》之影响。贯休的《观怀素草书歌》云：“固宜须冷（令）笑逸少，争得不心醉伯英。”[②]可见，怀素的书法也取法于“二王”。

智永的书法对唐代书法也产生了一定影响。智永为陈、隋间人，是王羲之的第七世孙，亦善书法。虞世南的书法就深受智永书法的影响。据《旧唐书》记载：“同郡沙门智永善王羲之书，世南师焉，妙得其体，由是声名籍甚。”[③]由此可知，虞世南就师承智永。朱关田在《中国书法史·隋唐五代卷》中也说：“虞世南书法，胎息智永，偏工真、行，纯粹是一位王献之‘今体’的善继人。”[④]可见，虞世南的书法直接源于智永。

此外，魏晋南北朝著名书法家钟繇、萧子云的书法对唐代书法也产生了一定影响，但由于他们对唐代书法的影响要小于“二王”和智永，故这里不再详述。

综上所述，唐代的书法艺术深受传统书法艺术的影响。正是由于唐代书法家吸收了传统书法之精髓，才使唐代书法的发展有了坚实的基础，从而呈现出一派繁荣景象。此外，唐代书艺也有发展和创新，这在前面已作了详尽的论述，故这里不再赘述。

（四）绘画

唐代绘画也全面继承了汉魏以来的传统绘画技艺，主要表现在人物画、山水画、壁画等方面。

1．人物画

唐代的人物画融合了秦汉的纯朴豪放、魏晋的含蓄隽永，进入一个全面精湛瑰丽的新时期。如初唐著名画家阎立本就充分学习了张僧繇的绘画技法，画人物特别注重内在精神的表现。《贞观公私画史》就有“阎本师祖张公，可谓青出于蓝矣”[⑤]的记述。他不但继承了传统人物画的成就，而且还有所创新，他将“历来程式化的描写提高到了与写实描绘完美结合的境界，能用传统的模式和笔法，通过

[①] 华东师范大学选编校点：《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，273页。
[②]《全唐诗》卷八二八，中华书局，1960年，9335页。
[③]《旧唐书》卷七二《虞世南传》，中华书局，1975年，2565页。
[④] 朱关田：《中国书法史·隋唐五代卷》，江苏教育出版社，1999年，28页。
[⑤] 裴孝源：《贞观公私画史》，影印文渊阁四库全书子部，台湾商务印书馆，1986年，29页。

更深入细致的把握，进一步把人物的神情与形象统一地表现出来，将魏晋以来有关‘传神’理论的叙述转化成一种可被规范的技法”[①]。可见，阎立本继承和发展了传统人物画的笔法、理论等，从而促进了唐代人物画的发展。又如，隋代著名画家展子虔的绘画艺术对唐代人物画的创作也产生了一定影响。据《画鉴》记载，展子虔的《北齐后主幸晋阳宫图》，“人物面部神彩如生，意度具足，可为唐画之祖”[②]。可见，唐代的人物画在吸收传统人物画成就的基础上，进行了发展和创新，从而日臻成熟。

2．山水画

唐代山水画也有深远的历史渊源。李思训、李昭道父子为唐代山水画派的代表，他们二人就师承隋代画家展子虔。汤垕在《画鉴》中云：“余尝见《神女图》、《明皇御苑出游图》，皆思训平生合作也。又见昭道《海岸图》，绢素百碎，粗存神采，观其笔墨之源，皆出展子虔辈也。”[③]可见，李氏父子的绘画作品深受展子虔的影响。《清河书画舫》亦载：“展子虔画山水，大抵唐李将军父子多宗之。”[④]这也说明了李思训父子与展子虔在绘画方面的传承关系。李思训父子不但汲取了展子虔绘画艺术的精华，而且还有所发展。通过对比他们的作品，我们就会发现，尽管展子虔精于描画山水、台阁、人物、车马等，并且在历代享有极高的声誉，但他的画作毕竟还稍显稚拙。在人物、鞍马等的刻画上，李思训父子要精细和生动得多。

3．壁画

唐代壁画对传统壁画也进行了继承和创新。首先，我们来看唐代壁画对传统壁画的继承。这主要表现在壁画内容和绘画风格两方面。从壁画内容看，唐代壁画依然绘有传统的四神、神话人物、天象、仕女、佛教人物等图案，表现了狩猎、牛耕、宴享、角抵、出游等生活场景；从绘画风格看，唐代壁画也继承了传统的绘画风格，如磁县湾漳大墓和太原娄睿墓壁画呈现了北齐杨子华人物造型和用线的遗风[⑤]，初唐墓室壁画则体现了北周的“疏体”画法[⑥]。唐代壁画在继承传统壁画的基础上又有所发展，这集中体现在人物形象和绘画技巧方面。唐代壁画中的人物形象和魏晋南北时期已大不相同，如唐代苏思勖墓墓室北壁有《女侍图》，图中女子面容丰满，眉间额下轻抹白粉，两颊微施红晕，体态丰盈[⑦]。这是典型的唐

---

① 陈绶祥：《隋唐绘画史》，人民美术出版社，2000 年，26 页。
② 汤垕：《画鉴》，影印文渊阁四库全书子部，台湾商务印书馆，1986 年，421 页。
③ 转引自张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964 年，181 页。
④ 张丑：《清河书画舫》卷三上《展子虔》，影印文渊阁四库全书，台湾商务印书馆，1986 年，74 页。
⑤ 金维诺：《墓室壁画在美术史上的重要地位》，《美术研究》1997 年第 2 期，42 页。
⑥ 白巍：《唐代墓室壁画艺术风格初探》，《陕西师范大学学报》2001 年第 2 期，91 页。
⑦ 白巍：《唐代墓室壁画艺术风格初探》，《陕西师范大学学报》2001 年第 2 期，92 页。

代妇女形象。唐代的壁画创作也运用了新的绘画技法，如唐代高元珪墓壁画中有一中年男子，他正面端坐，头戴圆顶黑沙帽，右侧立一红装侍女[①]。此画画风较为细密，铁线描流畅，线条光滑，有晕染痕迹。而晕染法是唐代盛行的一种成熟的绘画技法，它被广泛地运用于壁画创作中，从而使唐代壁画更加生动、真实和富有立体感。

（五）雕塑

唐代雕塑同样深受传统雕塑的影响。下面即从宗教雕塑、陵墓雕塑和装饰雕塑三个方面进行论述。

1．宗教雕塑

唐代的宗教雕塑以佛教雕塑最具代表性，且保存的最多。从残存的佛教雕塑可以看出，唐代的佛教雕塑在形式上继承了北齐、北周以来丰颊方颐的面相，此外，佛像又发展出螺髻的形式，菩萨的宝冠，有双带下飘，璎珞和裙带多下垂到腹部。在技法方面，唐则承袭了魏晋时期以直平刀法表现细部衣纹的手法，之后又发展为以向下凹入的新圆刀法来表现衣纹[②]。可见，唐代宗教雕塑的人物形象、雕刻技法等在继承了魏晋南北朝时雕塑艺术的基础上又有所发展。

2．陵墓雕塑

唐代陵墓雕塑数量众多，这里仅以唐陵石雕为例加以说明。唐代的帝陵石雕，尤其是初期的帝陵石雕，受传统雕塑艺术的影响较大。唐朝早期的石雕较多地保留了东汉魏晋时期的传统，石雕的内容和风格与东汉魏晋南北朝时期的石雕比较接近。如献陵翼狮的双翼已经不再出现，或者成了自由流动的具有装饰趣味的曲线纹饰，显然受了南朝神兽形制的影响。又如献陵前的石虎，造型简洁刚硬，趋于写实，直接承袭了北朝陵墓前的石兽造型。再如永康陵（李渊祖父李虎之陵）前的石狮，它们呈蹲坐姿态[③]，从外貌上看还明显具有北朝石刻遗风。此外，唐代著名石刻“昭陵六骏”也承袭了西汉霍去病墓冢上石雕的传统，以战马雄姿象征英雄伟业[④]。唐代帝陵石刻不但继承了传统雕塑艺术，而且还有所发展。如献陵陵园四门原各安置有一对石虎，南门神道又安放有一对石犀牛[⑤]。石虎和石犀牛都是写实动物，而南北朝的神兽则是臆想中的动物，因此二者有明显差别。由此可知，唐代陵墓雕塑在内容上较南北朝有了突破性的发展。

3．装饰雕塑

[①] 白巍：《唐代墓室壁画艺术风格初探》，《陕西师范大学学报》2001 年第 2 期，92 页。
[②] 阎文儒：《中国雕塑艺术史纲》，广西师范大学出版社，2003 年，68 页。
[③] 何正璜：《介绍陕西省博物馆新建的石刻艺术陈列室》，《文物》1964 年第 1 期，47-48 页。
[④] 李松等：《中国古代雕塑》，外文出版社，2006 年，172 页。
[⑤] 李松等：《中国古代雕塑》，外文出版社，2006 年，172 页。

如前所述，唐代的装饰雕塑门类繁多，主要有建筑装饰雕塑、碑石装饰雕塑、工艺装饰雕塑和小品雕塑四种。这里仅举几例以说明唐代装饰雕塑与传统的承继关系。如隋唐的墓志装饰雕刻，主要沿袭北朝墓志风格并有所发展。隋代是南北朝到唐代的过渡期，隋代的墓志装饰雕刻纹饰简洁疏朗，题材仍是北朝纹饰中最常见的忍冬草，枝叶劲壮，显示出启发未来的形象特征。而唐代由于时代的发展，一切文化艺术都表现为绚丽精美，纹饰已不再是忍冬草，而是最常见的宝相花和缠枝西番莲，并在花叶中配以奔腾的狮子和瑞兽[①]。看起来极富动感，生气勃勃。又如唐代的石椁、石棺线刻中也保留不少传统雕塑的因子，这里仅以高元珪的墓棺为例进行说明。高元珪墓出土于西安东郊，是盛唐时期的墓葬。其棺的左右两侧壁所刻内容，仍是汉代和南北朝多见的四神。但青龙、白虎背上的守护神既不是北朝那样的仙人形象，也与隋代石棺所刻有所不同，而是两个童子形象的青年勇士[②]，属于典型的唐代形象；而棺前后挡所刻出的朱雀与玄武，其形象也更加现实化。这充分说明唐代的装饰雕塑不但继承了传统装饰雕塑的内容，而且在风格上还有所发展，更趋于反映现实生活。

综上所述，唐代的宗教雕塑、陵墓雕塑和装饰雕塑都根植于传统雕塑的肥沃土壤中，因此，唐代雕塑艺术才能焕发出无限的生机和活力。

四、对外艺术交流

由于国力的强盛、交通的便利、统治者的重视等原因，唐代的中外艺术交流较为频繁，不但对外交流的国家众多，而且艺术交流的领域广泛，这也极大地促进了唐代艺术的发展和繁荣。

在乐舞方面，唐代乐舞主要吸收了希腊、罗马、骠国、印度、西域诸国、波斯、大食、朝鲜半岛等国的乐舞艺术成就。当时传入中国的乐舞艺术主要有乐舞作品、乐器等。乐舞作品主要有西域的《胡旋舞》、《胡腾舞》、《柘枝舞》、《醉浑脱》、《苏莫遮》、《北庭子》等，印度的《天竺乐》、《南天竺》、《望日婆罗门》、《苏合香》和《菩萨蛮》等，朝鲜半岛的《高丽乐》、《百济乐》，罗马的《拂菻》等。乐器主要有西域的羯鼓、觱篥、胡笳，印度的凤首箜篌、五弦琵琶、铜钹、答腊鼓、都昙鼓、毛员鼓，波斯的四弦琵琶、竖箜篌和纵笛等。另外，随着摩尼教、祆教、景教、伊斯兰教的东渐，其宗教乐舞也随之流入中国。此外还有大量的异域乐舞艺术家也纷纷来到中国，遂使唐代出现了历史上空前的乐舞艺术交流的盛

---

① 刘士文等：《中国隋唐五代艺术史》，人民出版社，1994 年，98 页。
② 王子云：《中国雕塑艺术史》，岳麓书社，2005 年，473 页。

况。无怪乎元稹发出感叹："胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。"[①]随着异域乐舞作品和乐器的传入以及乐人的到来，唐代的乐舞艺术出现了新气象。宫廷十部乐得以完善，乐舞作品的水准有了提高，外来器乐盛行于中国，都是中外艺术交流的结果。

在百戏方面，唐代的百戏深受印度、波斯、西域、罗马、大食等国的杂技艺术的影响。如波斯的泼寒胡戏传入唐朝后，成为全民热衷的一种游戏；印度的自断手足、倒立技、舞刀、走绳、截舌等杂技传入中国，使中国的杂技艺术增添了新的内容。西域的幻术、驯狮、舞马、寻橦、跳剑、踏索等也都传入了中原，不但丰富了中国百戏的内容，还提高了它的水平。

在绘画方面，唐代主要学习了印度、希腊、罗马、波斯、大食、西域诸国的艺术成就。如波斯联珠纹、徽章式图案的输入使唐代的金银器、纺织品、壁画、铜镜等上面的纹饰更加艳丽多姿；印度的"凸凹画法"传入中国，为唐代的绘画创作提供了新的方法和技巧；中亚诸天形象的传入，使中国在壁画绘制方面深受印象，敦煌莫高窟壁画中的诸天形象就是仿中亚诸天形象而创作的。

在雕塑方面，希腊、罗马、印度、波斯、大食、西域诸国的雕塑艺术对唐代都产生了广泛而深远的影响。如源于希腊、罗马的犍陀罗艺术随着佛教传入中国，也促进了中国雕塑艺术的发展，在今天的新疆境内就出土了大量的希腊、罗马风格的雕塑作品；波斯的雕塑艺术对唐代的影响也很大，唐代金银器的很多造型都源于波斯，如萨珊波斯金银器常用的凸纹装饰工艺对唐代早期的金银器装饰工艺就产生了较大的影响，波斯的多曲长杯对唐代金银器制作也有深远的影响。

总之，异域乐舞、百戏、绘画、雕塑等艺术的输入，给唐代艺术注入了新鲜的血液，不但使唐代艺术的内容更加丰富，表现形式日渐多样化，而且艺术水准也陡然提升，从而使唐代艺术如获新生，重新焕发出无限生机和活力。由于本文后面还要详细论述这方面的内容，故这里只做概括介绍。

综上所述，唐代艺术发展和繁荣的原因是多方面的，主要有经济的发展、政治的稳定、思想文化环境的宽松、统治者的倡导、对传统艺术的继承和发展以及广泛的对外艺术交流等原因。在上述因素的综合作用下，唐代艺术取得了前所未有的成就，呈现出空前的繁荣局面，在中国乃至世界艺术史上书写了极其光辉灿烂的一页。

[①] 彭定求：《全唐诗》卷四一九元稹《法曲》，中华书局，1960年，4617页。

第三章　唐代的中外艺术交流

唐代是中外文化交流的繁荣时期，当时与唐朝进行交往的国家大约有70余个，主要有东亚的日本、朝鲜半岛，东南亚的林邑、真腊、参半（今泰国清迈一带）、室利佛逝（今印度尼西亚苏门答腊岛）、骠国（缅甸）等，南亚的泥婆罗（今尼泊尔）、罽宾（今阿富汗东部巴格拉姆）、天竺、师子国（斯里兰卡），中亚、西亚地区的昭姓九国（即康国、曹国、安国、石国、米国、何国、石国）、吐火罗、波斯、大食，欧洲的希腊和拂菻（东罗马）等。而当时频繁地与唐朝进行艺术交流的国家主要有西域诸国、日本、朝鲜、印度、阿拉伯、波斯、希腊和东罗马等。唐代的中外艺术交流涉及到各个方面，本文仅以乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑为中心进行考察。需要指出的是，当时中国和异域在各个艺术领域的交流都是互相的，即既有唐代艺术输出异域，又有异域艺术传入唐朝。但是由于希腊、罗马、波斯、印度、大食等国对历史疏于记载，加之时代久远，存留下来的遗迹较少，从而使某些艺术领域的交流呈现出单向输出的状态。

第一节　与西域的艺术交流

西域一词，不见于先秦典籍记载，首次把西域作为重要的地域单元载入史籍则自《汉书·西域传》始。关于西域的地理范围的界定，历来说法不一。不过根据历代正史记载和学者考订，现在学界已经有了比较一致的看法：西域有狭义和广义两种。狭义的西域，一般即指天山以南，昆仑山以北，葱岭以东，玉门以西的地域；广义的西域，则指古代中原王朝西部边疆及其以西的所有地域，除包含狭义的西域外，还包括南亚、西亚，甚至北非和欧洲地区[①]。本文采用狭义的西域概念。

中原和西域诸国间的艺术交流由来已久，最早可追溯至新石器时代。当时，源于中原的彩陶艺术已经影响到了新疆等地，考古工作者在新疆各地，如哈密、巴里坤、鄯善、吐鲁番、乌鲁木齐、轮台、库车、和阗、皮山、沙雅等地都发现了不少新石器时代的彩陶[②]。降及夏商周时期，中原与西域间的艺术交流日益加强，如在中原妇好墓中曾出土了一种龙首刀，而在新疆哈密盆地也出土了与之形制完

[①] 海滨：《唐诗与西域文化》，华东师范大学，2007年，29页。
[②] 石云涛：《早期中西交通与交流史稿》，学苑出版社，2003年，37页。

全相同的刀[1]。相似的制作工艺，说明二者在造型艺术方面互有交流和影响。到了西汉时期，随着丝绸之路的开通，西域与内地间的艺术交流揭开了新的篇章。公元前 60 年，汉代在西域置“西域都护”，将整个西域地区置于中央王朝的直接统辖之下，则进一步促进了西域与中原间的艺术交流。魏晋南北朝是我国历史发展的一个重要时期，虽然政治上动荡不安，但民族间交流频繁，形成民族大融合的趋势。这一时期，内地割据纷争，但西域同中原之间的艺术交流渠道不但始终畅通，而且较两汉还有发展。当时，北方的前梁、前赵、前秦、北魏、西魏、北周诸政权以及南方的宋、齐、梁、陈诸国都和西域进行着艺术交流。公元 581 年隋朝建立后，中原与西域的艺术交流有了新的进展。尤其是炀帝大业年间，隋朝势力最为强盛。当时，西域的高昌、康国、安国、石国、焉耆、龟兹、疏勒、于阗、吐火罗、挹怛、米国、史国、曹国、何国、乌那曷、穆国、漕国等 30 余国“相率而来朝”，帝因置“西域校尉以应接之”[2]。随着外国使节的到来，中原和西域间的艺术交流更为频繁。但好景不长，隋朝迅速衰亡，双方间的艺术交流也就此终结。

公元 618 年唐朝建立，之后随着国力的日益增强，唐朝遂开始进一步经营西域。唐统治者曾先后派大军挫败东突厥、平定西突厥，经过一系列征战而统一了西域。唐时西域的疆域大大超过西汉时期，为了巩固边疆和加强对西域的控制，唐朝在天山南北分别设置都护府、都督府以及军镇州县，对西域广大地区进行统治。并且随着双方关系的改善，丝绸之路也空前畅通。正是在这种背景下，中原和西域诸国间的艺术交流方兴未艾，双方在乐舞、百戏、绘画和雕塑等方面都有交流。

一、乐舞

在唐代，中原和西域诸国之间的乐舞艺术交流非常频繁，并且相互产生了深远的影响。

（一）西域对中原的乐舞输出

在唐代，西域乐舞异常繁荣，并且随着双方间的贸易往来、文化交流和宗教传播而源源不断地进入中原。西域乐舞因其清新的风格、热情的表演和浓郁的异域色彩而赢得了中原观众的深深喜爱，以至在内地风靡一时。唐朝传入中原的西域乐舞艺术主要有乐舞作品、乐器等。此外，大量西域乐人也纷纷东来，他们也把西域乐舞艺术带入了中原。

[1] 石云涛：《早期中西交通与交流史稿》，学苑出版社，2003 年，63 页。
[2] 魏徵：《隋书》卷八三《西域传》，中华书局，1973 年，1841 页。

1．乐舞作品

唐朝保留了许多西域传入的乐舞作品，如前述宫廷十部乐中，有 7 部就来自西域诸国，它们分别为《西凉乐》、《龟兹乐》、《安国乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《高昌乐》。其中《龟兹乐》、《安国乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《高昌乐》都来自西域，因此被列入胡部。而《西凉乐》也被列为胡乐，是因为它是从胡乐演化而来，带有浓重的异域色彩。《隋书》卷一五记载："西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。"[①]尽管后来它被魏太武帝带回代北，并加入了一些鲜卑音乐因素，但仍无法完全抹去其鲜明的西域艺术色彩。此外，设于乐署而未列入十部的西域乐舞还有《于阗乐》、《悦般乐》和《伊州乐》。其实它们都是由汉魏以来流入中原的西域乐舞融合中原传统乐舞而形成的新型乐舞艺术，唐王朝非但没有摈弃它们，反而丰富了它们的内容和艺术表现形式，使之具有了更高的艺术价值。唐时，这些西域乐舞不但风靡于朝廷，而且也备受贵戚富豪和庶民百姓喜爱。西域乐舞中著名的作品很多，主要有：

《龟兹乐》，盛唐教坊大曲；《醉浑脱》，盛唐教坊大曲；《苏莫遮》，盛唐教坊曲，太乐署供奉曲；《达摩支》，教坊健舞曲；《圣明乐》，盛唐法曲；《穆护》，曲名《穆护煞》。《穆护》为盛唐以前大曲；《凉州》，盛唐教坊大曲；《伊州》，盛唐教坊大曲；《甘州》，盛唐教坊曲；《柘枝》，盛唐教坊大曲；《渭州》，盛唐教坊健舞曲，亦称《大渭州》；《轮台》，玄宗时边地舞曲[②]。此外，还有《西国朝天》、《北庭子》、《酒泉子》、《沙碛子》、《镇西乐》、《西河剑器》、《赞普子》、《蕃将子》、《定西蕃》[③]、《胡旋舞》、《胡腾舞》、《柘枝舞》、《马舞》、《乞寒舞》等。

这些乐舞作品有的是原汁原味的西域歌舞，有的则吸收了唐代乐舞艺术的成分。

原汁原味的西域歌舞以《胡旋舞》和《胡腾舞》最为有名。《胡旋舞》出自康国。《新唐书·五行志二》载："又有胡旋舞，本出康居，以旋转便捷为巧，时又尚之。"[④]"康居"即康国的古称。此舞盛行于唐天宝年间，其最大特点便是连续、急速地旋转，热烈而奔放。正如白居易的《胡旋女》所描述的："胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飘转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮转旋风迟。"[⑤]《旧唐书·音乐志二》也有这样的记载："舞急转如风，俗谓之胡旋。"[⑥]钱易在《南部新书》也说："天宝末，

[①] 魏徵：《隋书》卷一五《音乐志》，中华书局，1973 年，378 页。
[②] 高人雄：《西域传入的乐曲与词牌雏形考论》，《新疆师范大学学报》2005 年第 1 期，109-110 页。
[③] 崔令钦：《教坊记》，古典文学出版社，1957 年，10 页。
[④] 《新唐书》卷三五《五行志二》，中华书局，1975 年，921 页。
[⑤] 《全唐诗》卷四二六，中华书局，1960 年，4692-4693 页。
[⑥] 《旧唐书》卷二九《音乐志二》，中华书局，1975 年，1071 页。

康居国献胡旋舞，概左旋右转之舞。”[①]敦煌第 220、341、215、197、331 窟唐代壁画中伎乐急转如风的舞姿图，以及宁夏盐池唐墓出土的石刻舞人[②]，都在一定程度上反映了唐代《胡旋舞》的风姿。《胡旋舞》风靡中原，人们竞相学习。正如《胡旋女》诗所言："臣妾人人学圜转。”[③]其中跳得最好的当数安禄山和杨贵妃，白居易《胡旋女》中就有“中有太真外禄山，二人最道能胡旋”[④]之句。这也是他们受宠的重要原因。

《胡腾舞》是中亚粟特胡人跳的一种舞蹈，于北朝后期经丝绸之路传入中原。《北史·魏收传》记载："收既轻疾，好声乐，善胡舞。”[⑤]《北史·祖珽传》亦载："帝于后园使珽弹琵琶，和士开胡舞，各赏物百段。”[⑥]文中虽然没有说明“胡舞”为何舞，但笔者认为应为胡腾舞。原因有二：第一，舞者和士开、魏收俱为男性，这符合“胡腾舞的表演者为男性”的特点；第二，“祖珽弹琵琶”，这也符合胡腾舞“以琵琶伴奏”的特点[⑦]。胡腾舞在唐代盛极一时，主要是因为当时中亚与唐朝间的道路畅通，这就使胡腾舞大规模地涌入唐朝。唐诗中就有不少描写《胡腾舞》的篇章，如李端的《胡腾儿》和刘言史的《王中丞宅夜观舞胡腾》。前者曰："扬眉动目踏花毡，红汗交流朱帽偏。醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。”[⑧]后者曰："石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，氎细胡衫双袖小。手中抛下蒲萄盏，西顾忽思乡路远。跳身转毂宝带鸣，弄却缤纷锦靴软。”[⑨]这两首诗都生动描绘了胡腾舞的特点，即步态迅速敏捷、腾踏跳跃，舞姿轻巧快速、眩目多变，情感如醉如痴、热烈奔放，具有显著的西域舞蹈特色。《胡腾舞》在文物资料中亦多有反映，如 1952 年在西安东郊发掘的唐代苏思勖墓中，就出土了一幅乐舞壁画。此壁画中，中间起舞者为胡人，高鼻深目络腮胡，头包白巾，穿长袖衫，腰系黑带，足登黄靴，正在做腾跃动作[⑩]，他表演的就是胡腾舞。

除了上述这些纯粹的西域乐舞作品外，还有一些融合了西域和中原乐舞艺术的作品。这些作品，有的是吸收了胡舞艺术成分创作而成的，有的则是根据中原文化的审美要求和禁忌、习俗等对胡舞加工改造而成的。前者如《天授乐》、《鸟

---

① 钱易：《南部新书》己集，中华书局，2002 年，61 页。
② 罗丰：《胡汉之间——“丝绸之路”与西北历史考古》，文物出版社，2004 年，292-294 页。
③ 《全唐诗》卷四二六白居易《胡旋女》，中华书局，1960 年，4693 页。
④ 《全唐诗》卷四二六白居易《胡旋女》，中华书局，1960 年，4693 页。
⑤ 李延寿：《北史》卷五六《魏收传》，中华书局，1974 年，2038 页。
⑥ 李延寿：《北史》卷四七《祖珽传》，中华书局，1974 年，1739 页。
⑦ 据《全唐诗》卷四六八刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》中“四座无言皆瞪目，横笛琵琶遍头促”的记载，可知胡腾舞以琵琶伴奏。
⑧ 《全唐诗》卷二八四，中华书局，1960 年，3238 页。
⑨ 《全唐诗》卷四六八，中华书局，1960 年，5323 页。
⑩ 张倩：《唐代咏胡旋舞与胡腾舞诗研究》，《哈尔滨工业大学学报》2006 年第 2 期，129 页。

歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》、《春莺啭》、《秦王破阵乐》等，后者如《柘枝舞》等。本文重点介绍前者中的《春莺啭》、《秦王破阵》和后者《柘枝舞》。

《春莺啭》是唐代创制的乐曲与舞蹈，作者为白明达。《教坊记》记载了此曲的创作经过："高宗晓声律，晨坐闻莺声，命乐工白明达写之为《春莺啭》。后亦为舞曲。"[①]《春莺啭》既然由龟兹音乐家创作，那么它必然含有龟兹乐的成分。此曲后来才配以舞蹈，成为唐代教坊中著名的节目。

《秦王破阵》是一种武舞，用来摹拟战阵的动作，以歌颂唐太宗李世民的战功。它的乐曲由民间流行歌曲掺杂龟兹乐创制而成，故《旧唐书・音乐志》云："秦王破阵乐舞杂以龟兹之声，声震百里，动荡山谷。"[②]可见，此舞融合了中原和西域的乐舞艺术，因而具有较高的艺术价值。后来它又传到印度、日本，成为具有世界影响力的舞蹈。

《柘枝舞》是流行于唐宋时期的著名舞蹈，但关于其起源，则历来说法不一。概括起来，大致有三种观点：第一种是"石国说"，代表人物为向达[③]，他的理由是：第一，《新唐书・西域传》记载："（石国）或曰柘支、曰柘折、曰赭时，汉大宛北鄙也。"[④]因此，此舞当源于石国；第二，《文献通考・四裔考・突厥考》中记载"柘羯亦当石国"，因而此舞当源于石国。王克芬[⑤]、赵世骞[⑥]等赞同此种观点。第二种观点认为该舞源自北魏时期拓拔魏，代表人物为韩国学者沈淑庆[⑦]，其观点主要来自《因话录》，认为"柘枝"为"拓跋"之误，因为其字很相近；第三种认为柘枝舞出自南蛮诸国，代表人物为杨宪益[⑧]。他对舞曲的内容和舞人的服饰作了分析，认为它们具有鲜明的南方少数民族的特点，因而此舞当源于南蛮。笔者认为第二种观点是错误的，纯属作者的主观猜测，而缺乏事实根据；第三种观点也有失偏颇，它仅仅根据舞曲和舞服的特点就判定它源自南蛮，理由也不充分；第一种观点较为科学，因为作者根据语言学进行分析判断，非常合情合理。

关于《柘枝舞》传入中原的时间，韩国学者沈淑庆认为应在公元 4 世纪，她的这一观点是基于她的"《柘枝舞》源自北魏时期拓拔魏"的结论而得出的，她认为当时《柘枝舞》是随着鲜卑族拓拔部入主中原而传入内地的[⑨]。既然"《柘枝舞》源自北魏时期拓拔魏"是不科学的，那么在此基础上得出的"《柘枝舞》于 4 世纪

[①] 崔令钦：《教坊记》，古典文学出版社，1957：15 页。
[②] 《旧唐书》卷三三《音乐志二》，中华书局，1975 年，1060 页。
[③] 见向达《柘枝舞小考》，《唐代长安与西域文明》，三联书店，1957 年，101 页。
[④] 《新唐书》卷二二一下《西域传下》，中华书局，1975 年，6246 页。
[⑤] 见王克芬《中国舞蹈史・隋唐五代部分》，文化艺术出版社，1987 年，15 页。
[⑥] 见赵世骞《试论西域乐舞对中原的影响》，《新疆师范大学学报》，1987 年第 1 期，16 页。
[⑦] 见沈淑庆《关于莲花台舞历史演变的研究》，《舞蹈》2000 年第 2 期，50 页。
[⑧] 见杨宪益《柘枝舞的来源》，《译余偶拾》，山东画报出版社，2006 年，11-15 页。
[⑨] （韩）沈淑庆：《关于莲花台舞历史演变的研究》，《舞蹈》2000 年第 2 期，51 页。

传入中原”的结论就是错误的了。那《柘枝舞》究竟何时传入中原？文献中没有说明，但笔者认为是在唐朝。因为《柘枝舞》作为最有影响力的胡舞之一，自传入中原之日起就应当引起人们的注意并被记载于史册或反映在文艺作品中，但《柘枝舞》既缺载于唐代之前的史书中，又不见于丰富的文物资料中，可见《柘枝舞》于唐代之前在中原没有留下任何痕迹。由此可见，《柘枝舞》是自唐代才流传于中原的。

《柘枝舞》传入中原后流变丰富，比如最初是独舞，但不久即演变成“双柘枝”的对舞。《乐府诗集》对“双柘枝”有详细的描述：“用二舞童，衣帽施金铃，抃转有声。始为二莲花，童藏其中，花坼而后见。对舞相占，实舞中雅妙者也。”[①]文物资料中也有不少表现双柘枝的作品。如现藏陕西西安碑林博物馆的唐兴福寺残碑上就刻了一对舞童形象。两人穿长袖舞衣，头戴系有飘带的帽子，他们舞姿对称，一脚直立踏于莲花上，一脚盘于膝部，稍倾身，正拂袖相对而舞。又如在西安大雁塔保存有一唐代石雕门楣，其上有一对舞人形象，左边舞人下部残缺，右边舞人左足立莲花上，右足后勾，十指交叉，双臂前伸，扭头回顾[②]。两人的舞姿健美有力，表现的正是《柘枝舞》的形象。此外，在敦煌莫高窟第 217 窟的盛唐壁画中，也有两个站在莲花上舞蹈的伎乐天[③]。此后，《柘枝舞》又由健舞之柘枝演变出软舞之曲柘枝，表演者除了胡人，还有大量的汉人。随着《柘枝舞》的盛行，唐代也出现了不少颂咏《柘枝舞》的诗篇，如张祜的《周员外席上观柘枝》[④]、《观杨瑗柘枝》[⑤]、《李家柘枝》[⑥]、《观杭州柘枝》[⑦]，白居易的《柘枝词》[⑧]、《柘枝妓》[⑨]，薛能的《柘枝词三首》[⑩]，刘禹锡的《观柘枝舞二首》[11]等。大量的诗作，反映了《柘枝舞》在中原的盛行。

此外，中亚乐舞还通过拜火教（亦称火祆教、祆教）传入中国。拜火教于 5 世纪中叶传入中国[12]，降及唐代已流行于长安、洛阳等地。据韦述《两京新记》等书记载，长安城就设有五处祆祠，分布在布政坊西南隅、醴泉坊西北隅、普宁坊西北隅、靖恭坊街南之西，此外崇化坊亦立有一处祆祠。洛阳有四处祆祠，分布

[①] 郭茂倩编：《乐府诗集》，中华书局，1979 年，818 页。
[②] 刘海涛：《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》，商务印书馆，2006 年，369-370 页。
[③] 王克芬：《中国舞蹈史·隋唐五代部分》，文化艺术出版社，1987 年，20 页。
[④] 彭定求：《全唐诗》卷五一 0，中华书局，1960 年，5827 页。
[⑤] 彭定求：《全唐诗》卷五一 0，中华书局，1960 年，5827 页。
[⑥] 彭定求：《全唐诗》卷五一一，中华书局，1960 年，5844 页。
[⑦] 彭定求：《全唐诗》卷五一一，中华书局，1960 年，5837 页。
[⑧] 彭定求：《全唐诗》卷四四八，中华书局，1960 年，5053 页。
[⑨] 彭定求：《全唐诗》卷四四六，中华书局，1960 年，5006 页。
[⑩] 彭定求：《全唐诗》卷五五八，中华书局，1960 年，6476 页。
[11] 彭定求：《全唐诗》卷五一一，中华书局，1960 年，5844 页。
[12] 林悟殊：《波斯拜火教与古代中国》，新文丰出版公司，1995 年，510-511 页。

在会节坊、立德坊、修善坊、南市西坊等。除唐两京之外，哈密、敦煌、武威、宁夏、郧城、湖北、扬州、镇江、广州等地也有祆教徒活动或建有祆教教堂[①]。胡商经常在这些场所举行盛大的宗教活动，“每岁胡商祈福，烹猪羊，琵琶鼓笛，酣歌醉舞。”[②]这里所说的“胡商”大多是祆教徒，他们表演的乐舞也应是中亚乐舞。这是因为：第一，祆教虽源于波斯，但之后通过中亚传入中国，因此其中不少乐舞都经过了粟特人的加工，融入了中亚乐舞艺术成分；第二，歌舞以“琵琶鼓笛”伴奏，这符合中亚乐舞的特点。因为中亚不少乐舞中都有“琵琶、鼓、笛”等乐器，如康国乐、安国乐等[③]。

2. 乐人

在唐代，中原的西域艺术家也很多。他们有的通过官方途径来华，或作为被派乐舞使节入华，或作为被献乐舞艺人入华，或作为中原与西域诸国间通婚的陪嫁入华；有的则通过民间途径来华，如通过经贸往来和宗教交流入华；而有的则是前朝入华胡人的后裔。本文择要介绍其中较为突出者。

首先介绍的是白明达。白明达，西域人。初为隋宫廷乐人，深受炀帝宠爱，擅龟兹乐，长于作曲，在隋代创制新曲颇多。《隋书·音乐志下》载：“（隋炀帝）令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《头百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。帝悦之。”[④]隋亡后，他又受到太宗宠爱，授官品。《唐会要》卷三四记载：“……于后筝簧琵琶人白明达，术逾等夷，积劳计考，并至大官。”[⑤]唐太宗非常欣赏白明达，曾对侍臣说：“人皆以为祖孝孙为知音。今其所教声曲，多不谐音韵。此犹未至精妙。”[⑥]祖孝孙也是唐代著名的音乐家，太宗却认为他所教的声曲“未至精妙”，这是相对于白明达所制乐曲而言的。可见，在唐太宗的心目中，白明达是最优秀的作曲家，白明达作曲水平之高超由此可见一斑。

接着要介绍的是康昆仑。康昆仑为康国人，擅长弹奏琵琶，贞元年间任唐朝宫廷乐师，有“琵琶第一手”之美誉。当时“始遇长安大旱，诏移两市祈雨”，街东的康昆仑弹了一曲《绿腰》。之后，西市楼上出现了一女郎，也弹奏了《绿腰》，“及下拨，声如雷，其妙入神，康昆仑即惊骇，乃拜请为师”。女郎遂更衣出见，

---

① （美）希提著、马坚译：《阿拉伯通史（上册）》，商务印书馆，1979年，184页。
② 张鷟：《朝野佥载》卷三，中华书局，1979年，64页。
③ 魏徵：《隋书》卷一五《音乐下》，中华书局，1973年，379-380页。
④ 魏徵：《隋书》卷一五《音乐下》，中华书局，1973年，379页。
⑤ 王溥：《唐会要》卷三四《论乐》，中华书局，1955年，624页。
⑥ 王溥：《唐会要》卷五八《尚书省诸司中·左右丞》，中华书局，1955年，998页。

乃庄严寺僧[1]。后段善本收康昆仑为徒，并悉心教导，使康昆仑尽己之艺。康昆仑拜师学艺的故事充分说明，在内地的西域乐人中也有学习并擅长中原乐舞艺术者。

最后再来看安金藏。安金藏原是西域安国人，由于其父安菩归附了唐朝，因此他就成为太常寺的一名乐工。他虽为乐人，但却以忠义留名史册。《旧唐书·忠义上》、《新唐书·忠义传》都有关于他的记载。安金藏"初为太常工人"，睿宗李旦"号为皇嗣"，而当时"或有诬告皇嗣潜有异谋者"，武则天于是令酷吏来俊臣等审讯逼供，"左右不胜楚毒，皆欲自尽"。唯有金藏大声对来俊臣说："公不信金藏之言，请剖心以明皇嗣不反。"并立即"引佩刀自剖其胸，五脏并出，流血被地，因气绝而仆。"武则天感其忠义，"即令俊臣停推，睿宗由是免难"。[2]由此可以看出，唐时的西域艺术家也有参与宫廷政治活动的。

除了上述的三位著名乐人外，唐代还有不少西域艺术家，本文拟列表简述之。具体情况如表—2：

表—2　　唐代西域乐人表

姓名	国别	特伎	时代	文献出处
曹保保	曹国	琵琶	贞元年间	《乐府杂录》"琵琶"条。
曹善才	曹国	琵琶	贞元年间	《白居易集笺校》卷一二。
曹刚	曹国	琵琶	唐末	《太平御览》卷五八二"乐部"二一"琵琶"。
曹供奉	曹国	琵琶		《全唐诗》卷四五五。
曹叔度	曹国	散乐	武宗朝	《乐府杂录》"俳优"条。
安叱奴	安国	舞蹈	高祖朝	《旧唐书》卷六二。
安金藏	安国	俳优	睿宗朝	《旧唐书》卷一八六、《新唐书》卷一九一。
康老胡雏	康国	歌唱	唐末	《全唐诗》卷一六二。
康太宾	康国	歌唱		《教坊记》、《因话录》卷四、《唐语林》卷五。
康乃	康国	俳优	大中年间	《乐府杂录》"俳优"条。
米嘉荣	米国	琵琶	元和、长庆年间	《乐府杂录》"歌"条。《全唐诗》卷三五五。
米和	米国	琵琶	咸通年间	《乐府杂录》"琵琶"条。
米都知	米国	歌、琴	咸通年间	《全唐诗》卷七八二、《南部新书》癸部。
何满子	何国	歌唱	开元、天宝年间	《全唐诗》卷四二一。

[1] 段安节：《乐府杂录》"琵琶条"，古典文学出版社，1956年，30页。
[2] 《旧唐书》卷一八七《忠义上》，中华书局，1975年，4885页。

何懿	何国	歌唱	唐末	《新唐书》卷一一九。
何戡	何国	歌唱	元和、长庆年间	《全唐诗》卷三六五。
史敬约	史国	筚篥、筝	唐末	《太平御览》卷五六八。
石国胡儿	石国	胡腾舞	唐末	《全唐诗》卷四六八、卷二八四。
石宝山	石国	俳优	大中年间	《乐府杂录》“俳优”条。
石野猪	石国	俳优	僖宗年间	《资治通鉴》卷二五三、《北梦琐言》卷一0、《唐语林》卷七。
石潨	石国	胡琴	昭宗年间	《北梦琐言》卷六。
穆善才	穆国	琵琶	元和年间	《全唐诗》卷七七六。
穆氏	穆国	歌唱	贞元年间	《全唐诗》卷三六五。
白明达	龟兹	乐律、作曲	隋炀帝至唐太宗	《唐会要》卷三四。
白傅间	龟兹		唐末	岸边成雄：《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》，载于《交响》1987 年第 2 期，第 47 页。
尉迟敬德	于阗	清商乐	唐初	《旧唐书》卷六八，《新唐书》卷六九。
尉迟青	于阗	筚篥	德宗朝	《乐府杂录》“筚篥”条。
尉迟璋	于阗	笙、歌	文宗朝	《旧唐书》卷一七三。
裴神符	疏勒	琵琶、作曲	贞观年间	《旧唐书》卷一0五，《新唐书》卷一三四
裴兴奴	疏勒	琵琶	贞元年间	《乐府杂录》“琵琶”条，《旧唐书》卷二八。
王长通		胡小儿	唐初	《北史》卷九二。

此表中共列举了 31 位西域乐人。当然，由于占有的资料不全，可能还有疏漏。除了这些有名有姓的宫廷乐人外，当还有不少缺载于史籍的宫廷乐人。他们一方面把西域的乐舞作品、乐器等传入中原，另一方面又参与了中原的乐舞创作，从而促进了西域乐舞艺术在中原的流传。此外，还有很多活跃于民间的西域乐人，如前文提到的胡姬们，她们当垆卖酒，并以歌舞招徕顾客。因此，她们也传播了西域乐舞艺术，扩大了西域乐舞在中原的影响。

3．乐器

唐朝也有很多源于西域的乐器，有的在唐代传入，也有不少在唐代以前已传

入。它们在唐代乐曲中得以广泛使用，其中著名的乐器有羯鼓、筚篥、鸡娄鼓等。

羯鼓源于戎羯，故名为羯鼓。南卓《羯鼓录》曰："羯鼓出外夷，以戎羯之鼓，故曰羯鼓。"[①]《通典》也云："以出羯中，故号羯鼓。"[②]羯为古族名，源于小月氏，是匈奴的一个分支。可见，羯鼓的确源于西域。常任侠先生也曾说："羯鼓是从西域传入的，因为中间保存有不少西域的语言。"[③]常任侠先生从语言学的角度进行分析，也不无道理。

关于羯鼓的外形，《羯鼓录》和《通典》也都有详细的描述，前者曰："鼓腔如漆桶，下以小牙床承之。击用两杖，其声焦杀鸣烈。"[④]后者曰："羯鼓，正如漆桶，两头俱击，……亦谓之两杖鼓。"[⑤]由此可以看出，羯鼓为圆筒形，两头可以用鼓杖敲击。对于羯鼓传入中原的时间，林谦三认为"大致是在晋代，尤其是东晋。"[⑥]降及唐代，羯鼓已非常盛行，"龟兹、高昌、疏勒、天竺部皆用之。"[⑦]甚至当时还出现了关于羯鼓的专著《羯鼓录》，足见羯鼓在唐代的流行程度。羯鼓在玄宗朝时更是风靡一时，出现了众多善击羯鼓者，如汝南王琎、黄幡绰、宋璟等[⑧]。当然，这与玄宗对羯鼓的喜爱是分不开的。玄宗曾曰："羯鼓，八音之领袖，诸乐不可方也。"[⑨]可见，在玄宗看来，羯鼓是独领风骚的。羯鼓的曲调，"如《太簇曲》、《色俱腾》、《乞婆娑》、《曜日光》等九十二曲名"[⑩]，都是玄宗所做。玄宗对羯鼓的喜爱由此可见一斑。在玄宗的倡导下，羯鼓在当时占尽风流。之后虽然也出现了李琬（代宗朝）、杜鸿渐（代宗朝）、宋沇（德宗朝）、嗣曹王皋（德宗朝）等羯鼓高手，但羯鼓却日益走向衰落，因而也鲜见于文献记载。

筚篥是以芦茎为簧，短竹为管的竖笛。陈旸《乐书》卷一三 0《觱篥》记载："筚篥，一名悲篥，一名笳管，……。以竹为管，以芦为首，状类胡笳而九窍。"筚篥系由龟兹传入。唐代李颀《听安万善吹觱篥歌》曰："南山截竹为筚篥，此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹。"[11]《乐书》卷一三 0《觱篥》载："筚篥，一名悲篥，一名笳管，羌胡龟兹之乐也。"《乐府杂录》亦云："筚篥者，本龟兹国乐也，亦曰悲篥，有类于笳。"[12]关于筚篥传入中原的时间，《太平御览》

---

① 南卓：《羯鼓录》，古典文学出版社，1957 年，3 页。
② 杜佑：《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988 年，3677 页。
③ 常任侠：《丝绸之路与西域文化艺术》，上海文艺出版社，1981 年，96 页。
④ 南卓：《羯鼓录》，古典文学出版社，1957 年，3 页。
⑤ 杜佑：《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988 年，3677 页。
⑥ （日）林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962 年，93 页。
⑦ 《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局，1975 年，476 页。
⑧ 南卓：《羯鼓录》，古典文学出版社，1957 年，3-6 页。
⑨ 《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局，1975 年，476 页。
⑩ 南卓：《羯鼓录》，古典文学出版社，1957 年，3 页。
11 彭定求：《全唐诗》卷一三三，中华书局，1960 年，1354 页。
12 段安节：《乐府杂录》"觱篥"条，古典文学出版社，1956 年，34 页。

中有相关记载："《龟兹》起自吕光灭龟兹，因得其声乐，记有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、觱篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓等十五种，为一部，工二十人。"[①]因此，筚篥传入中原应在吕光灭龟兹当年，即公元 382 年。日本学者林谦三认为"在六朝之后"[②]，也大致不错。觱篥传入中原后，一直相沿不衰，至唐代已出现多类变种，如大觱篥、小觱篥、双觱篥、银字觱篥、漆觱篥等[③]，并在天竺乐、安国乐、高丽乐、西凉乐中得到广泛使用。当时也涌现出不少善吹筚篥者，如王麻奴、尉迟青、黄日迁、刘楚材、尚陆陆、史敬约等[④]。筚篥也多见于考古资料中，如在西安出土的唐代鲜于庭诲墓中就出土了一件三彩载乐驼俑，驼背上四人环坐，手持觱篥等乐器；在西安东郊发掘的唐苏思勖墓中就出土了乐人吹奏觱篥的壁画；在成都王建墓有吹觱篥的乐人石雕形象[⑤]。筚篥还由唐朝传到了朝鲜半岛，本文将在本章第七节详细介绍，故这里从略。

鸡娄鼓是一种打击乐器，也由西域传入。《乐书》卷一二七《鸡娄鼓上》载曰："鸡娄鼓，龟兹、疏勒、高昌之器也。"可见，鸡娄鼓确实源于西域。关于鸡娄鼓的形状，《古今乐录》有载："鸡娄鼓，正圆，而首尾可击之处，平可数寸。"[⑥]可见，鸡娄鼓的鼓框近于球形，两端张有面积狭窄的革面。其演奏方法，马端临《文献通考》有载："鸡娄鼓，其形如瓮，腰有环，以绶带系之腋下。"[⑦]可见，表演时，往往先用绶带将此鼓固定于腋下，然后敲击。值得一提的是，此鼓常与鼗鼓并奏。《乐书》卷一二七《鸡娄鼓下》就载："左手持鼗牢，腋挟此鼓，右手击之，以为节焉。"即表演时，左手奏鼗牢，而右手击此鼓。在中亚、敦煌等地的古画里，也常有二鼓并用的图像。降及唐代，鸡娄鼓非常盛行，龟兹、疏勒、高昌乐都依然用之[⑧]，莫高窟、榆林窟中都有唐代鸡娄鼓的雕漆彩绘，在敦煌壁画和五代王建墓石刻浮雕中均可见其形状[⑨]。

（二）中原对西域的乐舞输出

乐舞交流往往是双向的，不但有西域乐舞进入唐朝，而且也有中原乐舞传入西域。中原乐舞对西域的影响，一是通过军政官员、屯田士卒和游僧商贾等，他们入西域时把中原乐舞带入；二是通过入侍质子，他们回国时把中原乐舞带回；三是通过宗教方式，即中原乐舞随道教流入西域。中原乐舞艺术对西域乐舞艺术

[①] 李昉等编、任明等点校：《太平御览》卷五六七《乐部五・四夷乐》，河北教育出版社，1994 年，480 页。
[②] （日）林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962 年，375 页。
[③] 马端临：《文献通考》卷一三八《乐十一》，中华书局，1986 年，1225 页。
[④] 段安节：《乐府杂录》"觱篥"条，古典文学出版社，1956 年，34-35 页。
[⑤] 杜文玉：《丝绸之路与新罗乐舞》，《人文杂志》2009 年第 1 期，127 页。
[⑥] 释智匠：《古今乐录》，艺文印书馆，1973 年，16 页。
[⑦] 马端临：《文献通考》卷一三六《乐九》，中华书局，1986 年，1208 页。
[⑧] 《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975 年，1070-1071 页。
[⑨] （日）林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962 年，126 页。

的影响主要表现在乐舞作品和乐器两方面。

1．乐舞作品

唐代乐舞对西域产生了深远影响，这体现在文物资料中。如在龟兹昭怙厘佛寺遗址出土了一个舍利盒，其上绘有乐舞图。其中的将军扮相，一个个颇似我国古代戏曲人物造型。从舞蹈者头戴的各种面具和乐舞气氛威武雄壮的特点来看，应是在表演载歌载舞、带有故事情节的“苏莫遮”[①]。但由于表演者使用了中原传统戏曲中的舞蹈人物造型，所以整个画面洋溢着浓郁的汉文化色彩。又如，考古工作者在吐鲁番阿斯塔那古墓群中发现了不少舞蹈偶人及绢画、壁画等，舞者面部贴花钿，上身着翻领胡服，下身穿唐初时装间色条纹裙，足登云头鞋，肩披薄纱[②]。从外貌、服装和妆容来看，她们应是中原乐人；从舞姿来看，她们表演的正是唐代舞蹈。可见，这些乐人把中原的舞蹈传到了西域。

此外，唐朝的祭祀乐舞也传到了西域。姜伯勤先生通过研究敦煌吐鲁番资料发现了一个重要现象：作为一种外来宗教，高昌“胡天”及“萨宝”在 6 世纪中叶即参与了地方政权依中原礼制进行的祭祀，而敦煌安城祆祠则于 8 世纪中叶前参与官式的“雩祭”[③]。既然唐朝官方在高昌等西域之地举行中原式的祭祀活动，那中原的祭祀乐舞传入西域也就不足为怪了。

2．乐器

当时处于领先地位的西域乐舞，在乐队编制中就吸收了许多汉族乐器。如龟兹乐制中常用的“笙、箫”[④]等，都来自中原。西凉乐就是龟兹乐融合了中原器乐而形成的，《旧唐书·音乐志》就云：“西凉乐者，后魏平沮渠氏所得也。……其乐具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也，魏世共隋咸重之。”[⑤]由此可见，西凉乐正是中原的钟磬与羌胡之声相结合的产物。

中原乐器在西域的文物资料中也有反映。阮咸作为汉族的传统乐器，就多次出现在西域的文物资料中。如库木吐拉洞窟壁画中就有阮咸这种乐器，又如解放后发现了一个极精美的螺钿镶嵌唐镜，背部也有高士弹阮咸图。再如斯坦因在新疆高昌阿斯坦那古墓揭取了绢本彩画断片，其中有一唐装束的女子，她就抱一阮咸式乐器[⑥]。这些文物资料充分说明中原的阮咸已传到了西域之地。

中原的大鼓和鼗鼓也传到了西域，如在龟兹昭怙厘出土的舍利盒乐舞图中，

[①] 王嵘：《多元文化背景下的“苏莫遮”》，《民族艺术研究》1997 年第 2 期，64 页。
[②] 王克芬：《西域与中原乐舞：交流及影响》，《寻根》1994 年第 2 期，38 页。
[③] 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996 年，478 页。
[④] 《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975 年，1071 页。
[⑤] 《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975 年，1068 页。
[⑥] 常任侠：《汉唐间西域音乐艺术的东渐》，《音乐研究》1980 年第 2 期，12 页。

歌舞表演者使用的乐器中有大鼓和鼗鼓[①]。图中大鼓和鼗鼓几乎与中原的形状完全一样，亦系由中原传入。

中亚的排箫也由唐朝传入，如位于撒马尔汗东约 70 公里的品治肯特是粟特壁画的又一宝库，VI 号遗址 13 室绘有 3 名乐人，其中一名乐人手持排箫[②]。排箫源于中原，而它出现在中亚的壁画上，这充分说明唐代的排箫已传到了中亚。

二、百戏

在百戏方面，中原和西域之间也进行了广泛的交流。

（一）西域对中原的输出

在唐代，西域的百戏通过丝绸之路传入中原，并促进了中原百戏的发展。西域传入中原的百戏杂技有《拨头》、幻术、驯狮、舞马、寻橦、跳剑、踏索等。

《拨头》是著名歌舞戏。关于它的起源，杜佑在《通典》中曰："《拨头》出西域。胡人为猛兽所噬，其子为兽求之。为此舞以象之也。"[③]可见，《拨头》的确源于西域，此戏模仿胡人之子打虎之动作，以歌颂他舍身救父之孝行。王国维在《宋元戏曲史》中也对此戏进行了考证，他说："《拨头》戏出自拔豆国，或由龟兹国而入中国。"[④]他进一步认为，此戏在北齐时就已产生并传入内地，中原的《兰陵王》、《踏摇娘》等戏都模仿了《拨头》[⑤]。降及唐代，《拨头》非常盛行，并东传至日本。

西域幻术作为宗教活动的重要组成部分，是随着宗教而进入唐朝的。如粟特人信奉火祆教，因此随着火祆教的东渐，火祆教幻术也传入了中原。《朝野佥载》卷三记载："河南府立德坊及南市西坊，皆有僧祆神庙。每岁商胡祈福，烹猪羊，琵琶鼓笛，酣歌醉舞。酹神之后，募一僧为祆主，看者施钱并与之。其祆主取一横刀，利同霜血，……吹毛不过，以刀刺腹，刃出于背，仍乱扰肠肚流血。食顷，喷水呪之，平复如故。此盖西域之幻法也。"[⑥]同卷又记："凉州祆神祠，至祈祷日，祆主以铁钉从额上钉之，直洞腋下，即出门，身轻若飞，须臾数百里。至西祆神前舞一曲即却，至旧祆所乃拔钉，无所损。卧十余日，平复如故。莫知其所以然也。"[⑦]可见，祆教的幻术表演主要有以刀刺腹而扰肠、以钉钉身而飞走等内容。他们的表演极富刺激性，以至于吸引了大量观众。虽然祆教幻术表演的目的

[①] 王嵘：《中原文化在西域的传播》，《新疆大学学报》1999 年第 1 期，66 页。
[②] 姜伯勤：《敦煌壁画与粟特壁画的比较研究》，《敦煌研究》1988 年第 2 期，83 页。
[③] 杜佑：《通典》卷一四六《乐六》，中华书局，1988 年，3729 页。
[④] 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社，1998 年，8 页。
[⑤] 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社，1998 年，8 页。
[⑥] 张鷟：《朝野佥载》卷三，中华书局，1979 年，64-65 页。
[⑦] 张鷟：《朝野佥载》卷三，中华书局，1979 年，65 页。

是为了传教，但客观上却促进了西域幻术在中原的传播。

苏鹗的《杜阳杂编》还记载了粟特艺人米宝神奇的幻术表演。他能在粗两寸、长尺许的蜡烛上，施五色光，燃亮后，能呈现楼、台的形状，而“竟夜不尽”[①]。这显示了米宝高超的表演水平。

西域幻术的神奇之处还在于能够使人起死回生。《隋唐嘉话》卷中记载：“贞观中，西域献胡僧，咒术能死生人。太宗令于飞骑中拣壮勇者试之，如言而死，如言而苏。”[②]可见西域幻人的表演水平非常高超，已达到了出神入化的程度。他们在中原进行幻术表演，就把西域的幻术传入了唐朝。

西域的舞马、驯豹、驯狮等杂技也都传入了中原。《明皇杂录・补遗》记载：“玄宗曾命教舞马，……时塞外亦有善马来贡者，上俾之教习，无不曲尽其妙。”[③]此处的“塞外”当指西域。《唐会要》亦载：“……康国贡马，……以供天子之御，或作打球马和舞马使用。”[④]可见，西域的舞马技艺已传入唐朝，但最初主要是供帝王享乐的。这在考古资料中也有反映，如 1970 年 10 月在西安南郊何家村曾出土了一件“舞马衔杯仿皮囊壶”，其上就浮压出涂金舞马口衔酒杯而舞的画卷。舞马表演往往用于为帝王庆祝生日等重大场合，“舞马衔杯”即是在表演即将结束之时，马以此动作向皇帝祝寿。

有关“驯豹”的贡使活动也屡有记载，如《唐会要》卷九九记载：“开元初，（康国）屡遣使献锁子甲、水晶杯……，兼狗、豹之类。”[⑤]同卷又载：“开元十五年，其（史国）王阿忽比多延屯遣使献胡旋女及豹。”[⑥]随着狗、豹等方物的到来，西域的驯豹等杂技艺术也传入了中原。乾陵懿德太子墓出土的《驯兽图》就提供了驯豹这一杂技活动的实物证据。此外，粟特还向中原进献过狮子，如贞观九年七月，“（康国）献狮子”[⑦]。继康国之后，米国于开元十五年、十七年“两次贡狮”[⑧]。异域的狮子进入中原，这也促进了中原舞狮杂技的发展。

另外，西域的竿技艺术也传入了中原。如敬宗生日时，幽州伎女石火胡就曾进行过竿技表演。她“挈养女五人，才八九岁，于百尺竿上张弓弦五条，令五女各居一条之上，衣五色衣，执戟持戈，舞破阵乐曲，俯仰来去，赴节如飞。是时观者目眩心怯。火胡立于十重朱画床子上，令诸女迭踏以至半空，手中皆执五彩小帜床子，大者始一尺余。俄而手足齐举，为之踏浑脱，歌呼抑扬，若履平地上。”

① 苏鹗：《杜阳杂编》卷下，江苏广陵古籍刻印社，1983 年，151 页。
② 刘餗著、程毅中点校：《隋唐嘉话》卷中，中华书局，1979 年，21 页。
③ 郑处诲：《明皇杂录补遗•唐玄宗舞马》，中华书局，1979 年，45 页。
④ 《唐会要》卷九九《康国》，中华书局，1955 年，1774 页。
⑤ 《唐会要》卷九九《康国》，中华书局，1955 年，1775 页。
⑥ 《唐会要》卷九九《史国》，中华书局，1955 年，1777 页。
⑦ 《唐会要》卷九九《史国》，中华书局，1955 年，1777 页。
⑧ 王钦若等：《册府元龟》卷九七一《外臣部•朝贡第四》，中华书局，1960 年，3850 页。

[1]石火胡就是来自中亚石国的竿技艺人或其后裔，她们的竿技表演技艺非常高超，既能于百尺竿上舞破阵舞，又会在十重床上跳浑脱舞。她们在中原进行竿技表演，就把西域的这项杂技带入了唐朝。

（二）中原对西域的输出

中原的大量百戏传入西域，这集中体现在文物资料方面。如 1960 年考古工作者在吐鲁番阿斯塔那 336 号唐墓发掘出了“弄踏摇娘”俑，一组两件，男、女俑各一件。“踏摇娘”又名“苏中郎”，产生于隋朝末年，流行于黄河以北一带地区。它的故事情节《教坊记》有载：“北齐有人姓苏，𪖐鼻。实不仕，而自号为郎中。嗜饮，酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔怨，诉于邻里。时人弄之。”[2]吐鲁番阿斯塔那唐墓“弄踏摇娘”俑的出土，说明“踏摇娘”这一中原传统散乐已传入了西域。

中原盛行的参军戏也传到了西域之地。如 1973 年在阿斯塔那 206 号唐墓出土了一批形象丰富的绢衣木俑，发掘简报将其中 7 件“着黄色花绫袍、黑腰带”的男俑称为“宦者俑”。而金维诺、李遇春则认为，此组男木俑为正在表演“弄参军”的傀儡戏[3]。与这些歌舞戏弄木俑一起出土的还有大量木构建筑模型残件，其中有雕梁、画柱、斗拱、回廊，组合为一体竟然成了可供傀儡木偶表演的木构戏台模型[4]。这充分证明中原的参军戏也传到了西域之地。

此外，大面歌舞戏也输入了西域。关于大面的起源，历来有三种不同的说法，一是印度说，二为西域说，三为本地说。持印度说的代表学者为日本学者高楠顺次与法国学者勒维。他们将我国北齐《兰陵王》与日本《罗陵王》视为同一剧目，并认为《罗陵王》Ranrryoo 此语之原意，似为《罗龙王》Raryoo，此语可谓古印度传说中的娑竭罗龙王 Sagara rai des Dragons 之略语。持西域说的是我国学者傅芸子，他认为《兰陵王》歌词多用“胡儿”等第一人称吟诵，因而当源于西域[5]。持本地说的学者为任半塘，他认为《兰陵王》源于北齐，为我国北方游牧民族之艺术创举，在形成过程中深受西域胡乐之影响[6]。印度说是错误的，因为他们仅据“《兰陵王》、《罗陵王》和《罗龙王》三个舞蹈中的舞人都带龙头面具”，就把三者混为一谈，显然证据不足。西域说是片面的，因为他只看到了歌词中的西域化的称呼，而忽视了舞蹈、舞服等方面的中原特色。只有任半塘的本地说是科学的。“大面舞”源于北齐，据《教坊记》记载：“大面出北齐，兰陵王长恭性胆勇，而貌若如人，

---

[1] 苏鹗：《杜阳杂编》卷中，江苏广陵古籍刻印社，1983 年，147 页。
[2] 崔令钦：《教坊记》，古典文学出版社，1957 年，14 页。
[3] 赵丰：《丝绸之路美术考古概论》，文物出版社，2007 年，280 页。
[4] 黎蔷：《中国道教与乐舞戏曲西渐考》，《山西师大学报（社会科学版）》2000 年第 2 期，11 页。
[5] 转引自李强：《中西戏剧文化交流史》，人民音乐出版社，2002 年，403 页。
[6] 任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984 年，614 页。

自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵著之。”[1]并且此歌舞戏也确实深受胡乐的影响，因为北齐建朝之后，历代帝王都酷爱胡乐，并且北齐有曹妙达、安未弱、安马驹众多西域乐人，他们在《兰陵王》的创作中当发挥过一定作用。

降及唐代，大面歌舞戏大盛并不断得以外传。在阿斯塔那 336 号唐墓就出土了一件保存较好的“大面”舞泥俑，通高 10.2 厘米[2]。“大面”舞泥俑的出土，有力地证明了中原的大面歌舞戏也已传入了西域。

三、绘画

唐朝和西域在绘画方面也有交流。同样，这种交流也是双向的，既有西域对中原的绘画输出，也有中原绘画艺术流入西域。

（一）西域绘画艺术对中原的影响

在唐代，一些西域画家东来，他们把西域的绘画技法也带到了中原，著名的有中亚名画家康萨陀等。《历代名画记》记载：“康萨陀，为振威校尉。僧悰云：‘亡所服膺，虚心自悟， 初花晚叶，变态多端 ，异兽奇禽，千形万状 。’”[3]可见，通过康萨陀的虚心学习，他已具有了高超的绘画技艺，他的画作千姿百态，变化无穷，具有很高的艺术价值。此外，还有来自于阗的尉迟跋质那和尉迟乙僧父子，他们是“于阗画派”的代表人物。所谓“于阗画派”，是一种诞生于佛教东传过程中，并经过于阗画家兼容并蓄、不断发展，最终形成的介于东方与西方之间的颇具地方特色的艺术新风格。于阗画派的特点为“用笔紧劲如屈铁盘丝”[4]，适于表现有着健美人体和结构关系的西域人物。此画风通过尉迟乙僧等人的介绍而传入中国，并对中原绘画艺术产生了深远的影响。据晚唐朱景玄《唐代名画录》记载：“乙僧今慈恩寺塔前功德，又凸凹花面中间千手千眼大悲像，精妙之状不可名焉。又光宅寺七宝台后面画降魔像，千态万状实奇踪也。凡画功德人物、花鸟，皆是外国物像，非中华之仪。”[5]可见，乙僧在唐朝进行的绘画创作颇具异域色彩，他把西域的绘画艺术也传入了中原。又据段成式《酉阳杂俎续集》卷六《寺塔记》记载：“（乙僧于普贤堂所绘壁画）颇有奇处，四壁画像及脱皮白骨，匠意极险。又变形三魔女，身若出壁。”可见，乙僧的作品使用了西域的“凸凹画法”，其中的人物、花鸟等都栩栩如生，呼之欲出。乙僧的画作很多，据《宣和画谱》记载，北宋时御府所藏乙僧画有八幅：“弥勒佛像一、佛铺图一、佛从像一、外国佛从图

[1] 崔令钦：《教坊记》，古典文学出版社，1957 年，14 页。
[2] 赵丰：《丝绸之路美术考古概论》，文物出版社，2007 年，281 页。
[3] 张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964 年，172 页。
[4] 张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964 年，172 页。
[5] 转引自张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964 年，172 页。

一、大悲像一、明王像二、外国人物图一。”[①]而这些画作还只是乙僧所有作品中的极少数。可见，乙僧在中原创作了大量的绘画作品，他的作品对中原绘画也产生了深远的影响。由于“凸凹画法”源于印度，故本文将在“印度与唐代艺术交流”一节中详细论述“凸凹画法”对中原绘画艺术的影响。

西域绘画对中原的影响还体现在壁画方面。据《中国石窟·敦煌莫高窟》记载：敦煌壁画的设色，据初步统计，有石青、石绿、朱砂、银朱、朱膘、赭石、藤黄、靛青、蛤粉、白土、土红、墨等十数种，敷色渲染技巧发展得更加纯熟，尤其是叠晕方法，同一色相层层晕染，十几层，多至二十几层[②]。可见，来自西域的叠晕等方法已经融入到了中原的壁画创作中。

在壁画内容方面，内地壁画中的不少人物形象都来自西域。如在诸天形象绘制方面，敦煌莫高窟就深受中亚粟特的影响，这集中体现在第 285 窟中。此窟中的帝释天与那罗延天形象为椭圆脸，斜眼睛，长鼻子，小嘴，两短髭。此种形象与中亚品治肯特 22 号点 1 号居址发现的 8 世纪粟特壁画中的神像极为相似。据 M.M.梯亚阔诺夫观察，粟特壁画中的人物形象是这样的：“脸是椭圆形的，鼻子长而直，嘴小紧贴着鼻子，长眼睛，稍微有点斜。”[③]这类形象其实可追溯到贵霜时期的大月氏人。格鲁塞在《印度的文明》一书中说，类似上述诸天的样式，“似乎是大月氏的征服者们带到北部印度来的”[④]。即是说，北部印度的诸天形象是大月氏人从中亚带来的，由此可见，诸天形象是中亚传统的艺术形象。因此敦煌莫高窟壁画中的诸天形象也当源于中亚。又如考古工作者在敦煌洞窟中发现了不少身着锦缎长袍或大翻领上衣的佛像，它们的形象与勒柯克探险队从吐鲁番石窟壁画中揭走的“武士”像是近亲或同族，尤其与 7 世纪“剑士洞”中的人物妙极为相似[⑤]。可见，莫高窟中的不少人物形象源于西域。

总之，唐代壁画，无论在制作技术方面，还是内容方面，都深受西域绘画艺术的影响。

此外，中亚的绘画艺术也伴随着火祆教传入了唐朝，文物资料中就有不少这方面的内容。如敦煌文书 P.2005《沙州图经》卷三就记载了敦煌县四所杂神之一：“祆神：右在州东一里，立舍，画祆主，总有廿龛。其院周回一百步[⑥]。又如 S.367《沙州伊州地志》（晚唐抄本，所记为唐前期事）伊州条也载：“火祆庙中有素书

[①] 潘运告编：《宣和画谱》，江苏美术出版社，1999 年，38 页。
[②] 敦煌文物研究所编：《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，文物出版社，1987 年，174 页。
[③] 姜伯勤：《敦煌壁画与粟特壁画的比较研究》，《敦煌研究》1988 年第 2 期，83 页。
[④]（法）雷奈·格鲁塞著，常任侠、袁音译：《印度的文明》，商务印书馆，1965 年，52 页。
[⑤]（英）巴兹尔·格雷著、李崇峰译：《中亚佛教绘画及其在敦煌的影响》，《敦煌研究》1991 年第 1 期，64 页。
[⑥]（日）池田温：《沙州图经略考》，《榎博士还历记念东洋史论丛》，山川出版社，1975 年，70-71 页。

（画）形像无数。”[1]再如，P.4518（24）敦煌纸本绘画中也有一幅祆教神像，其上绘有两个女神，左面一位一手执盅，一手执盘，盘中蹲坐一小犬；右面的女神共有四臂，后两臂一手执日，一手执月，前面两臂一手执蛇，一手执蝎[2]。此外，在和田还出土了一些木板画，上面也有祆教神的形象[3]。这里的“祆主画像”、“素书”、“祆教女神图”和“木板画”无疑都是粟特的美术作品，它们有可能是祆教徒在唐朝创作的，也有可能是自中亚被携带而来的。虽然它们的来历不明，但它们却把中亚的绘画艺术传入了唐朝。这些祆教绘画不但进入了唐朝，而且在中原也传播开来。这是因为：第一，祆教绘画绝大多数被悬挂在祆祠中，而祆祠是对内地民众开放的，因此这些祆教绘画很有可能被内地民众观瞻、膜拜和摹画。第二，现有文献资料中亦有这方面的记载。《广川画跋》卷四记载：“元祐八年（1093）七月，常彦辅遇寒热疾，……及夜，祷于祆神祠，明日良愈，乃祀于庭，又图像归事之。”[4]常彦辅因拜祆神而病愈，故画祆神像以祭拜，这样，祆教绘画就在中原得以传播。这虽然是宋代之事，但距离唐代并不遥远，因此祆教绘画在唐朝得以流传也是极有可能的。

（二）中原绘画艺术对西域的影响

随着唐朝对西域统治的加强，许多中原官员、士兵、僧侣、画家、工匠等纷纷涌入西域，他们成为中原和西域间艺术交流的使者。

如在西域就出土了不少绘画作品，有的附题唐代年号，有的虽无年号，但从画风、共存物以及题跋的书体看，无疑是属于唐代的优秀作品。其中多为佛画，但也有风俗画和人物画。佛画中有珍贵的水墨画[5]。这些绘画表明，住在西域的众多唐人中有以绘画为专业或至少能画得不错的艺术家，他们把唐代的绘画技艺也带入了西域，从而使中原的绘画艺术对西域诸国的绘画艺术产生了深远的影响。

又如在丹丹乌里克出土了一幅于阗绘画《龙女图》，该图描绘的是《大唐西域记》中“龙女索夫”的故事。画面正中是一裸女，站在莲花池上，梳高髻，系纱巾，佩项圈、臂钏、手镯，胯有饰物，她左手抚乳，右手置腹，扭腰出胯，面带娇羞之态。全图以白描画成，轮廓简练，线条优美，形象生动，充满活力[6]。此画的绘画技法也深受中原绘画艺术的影响。首先，龙女面部五官勾描及晕染方法与唐代人物画和壁画的画法极其相似；其次，此画运用了刚柔兼济并具有高度概括

[1] 唐耕耦等编：《敦煌社会经济文献真迹释录》，书目文献出版社，1986年，40页。
[2] 姜伯勤：《敦煌白画中的粟特神祇》，《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996年，179页。
[3] M.Mode:Sogdian Gods in Exile-some iconographic evidence from Khotan in the light of recently excavated material from Sogdiana,Silk Road Art and Archaeology,1991-1992.pp.179-214.
[4] 董逌：《广川画跋》卷四《书常彦辅祆神像》，影印文渊阁四库全书，台湾商务印书馆，1986年，476页。
[5]（日）羽田亨著、耿世民译：《西域文化史》，新疆人民出版社，1981年，56页。
[6] 王嵘：《中原文化在西域的传播》，《新疆大学学报》1999年第1期，65页。

力的线描手法，这也取自中原。

再如，今新疆库车境内渭干河畔的库木吐拉千佛洞中，残留了一批与敦煌唐代壁画风格相同的壁画，被学界形象地称作“汉风窟”[①]。在这些汉风窟中，壁画的布局、绘画技法、人物形象、服饰、背景、图案等，都属于标准的中原风格。日本学者羽田亨认为这应当是“这里（西域）的唐代艺术家采用了西域风格的结果”[②]。可见，唐代艺术家在西域进行过绘画创作，这样他们就把中原的绘画艺术传入了西域。

最后，我们来看著名的柏孜克里克石窟群。此石窟群保存的鞠氏高昌和唐代西州时期的壁画虽然不多，但汉风色彩仍随处可见：第60窟的田园牧牛图特别引人注目，整个画面洋溢着中原文人理想中的田园野趣；第62窟地坪中绘方形水池，四角有中原盛行的卐字图案，其边沿以卷云纹装饰，两侧绘身着红布肚兜的汉童形象。画面上下部点缀的几只水鸭，透出一派中原风光；第 9 窟的供养比丘和小僧人的衣着纯为汉装，衣褶袍带均用毛笔勾出，刚柔相济，为内地汉画风格；第 32 窟礼佛的贵妇虽是回鹘人，但其相貌却是汉人风韵，佛寺中的主体佛像，也完全是汉人形象。后期洞窟壁画的风格有所变化，被称为“高昌回鹘风格”[③]，但其仍是汉风的延续，绘画技巧与唐代汉画一脉相承。另外，在高昌墓葬中还出土了许多绢画，绢画中的妇女体形丰满、衣着华丽，完全是唐人风采。这应是中原画样输入高昌，并影响了高昌绘画艺术的结果。

此外，在吐鲁番古墓中还出土了伏羲、女娲像、王母娘娘像、老子像、元始天尊像、四神图、八卦图等画面[④]，这些都是中原道教绘画的内容。由此我们可以看出，随着中原道教传入西域，道教的绘画艺术对西域绘画艺术也产生了广泛的影响。在吐鲁番古墓中，也曾发现类似周昉风格的仕女形象，皆衣着艳丽，体态丰腴[⑤]。可见周昉的绘画风格也影响了西域的绘画艺术。

唐代的绘画艺术还影响到了中亚之地，这是因为当时中亚归唐朝统治，唐朝在那里遍设都督府，这就使中原人士纷至沓来，他们把中原的绘画艺术也传到了中亚。如在何国都城卡塞尼亚附近的重楼上绘有中华古帝像，从画风和内容看，它们都模仿了阎立本《列帝图》中的十三帝王像[⑥]。这说明阎立本的画作已传入中亚，并对中亚的绘画艺术产生了一定影响。又如考古工作者在粟特故地片治肯特地区发现了一处 7 至 8 世纪的居室遗址壁画，与 7 世纪唐代第二阶段类型中几座

[①] 余太山：《西域文化史》，中国友谊出版社，1996 年，206 页。
[②]（日）羽田亨著、耿世民译：《西域文化史》，新疆人民出版社，1981 年，61 页。
[③] 薛宗正：《唐代碛西的汉风美术》，《新疆艺术》1994 年第 1 期，44-45 页。
[④] 周青葆：《丝绸之路音乐文化》，新疆人民出版社，1998 年，135-139 页。
[⑤] 肖本建：《中国唐朝绘画与域外绘画的交流》，《电影文学》2008 年第 4 期，120 页。
[⑥] 戴小江：《汉唐时期中国文化对中亚的影响》，《菏泽师范专科学校学报》2004 年第 3 期，18 页。

墓葬壁画相比较，二者之间有惊人的相似："有穿着与执失奉节墓、李爽墓墓室壁画中相同的衣裙和高头髻的成排的女乐舞，有和阿史那忠夫妇墓过洞天井壁画、苏定方墓天井壁画中相似的腰垂鞶囊、手持笏板的属吏，还有与执失奉节墓墓室所绘舞女衣饰相似的女近侍。"[①]可见中原的绘画风格已大量输入中亚，并深深影响了当地的绘画艺术。再如，在片治肯特以西约 70 公里的撒马尔罕郊外阿弗拉西阿勃古城，即古代康国都城遗址，也发现了人物形象和服饰与中原极为相似的壁画。其中最具代表性的是阿弗拉西阿勃北壁西侧的一幅唐妆仕女凤舟图，图中一只凤舟上坐有 10 名女子，其中船首一红衫女子持杆，船尾一侍女撑桨，另有女乐二人，一人持筝，一人持弹拨乐器[②]。10 名女子的装束都与敦煌吐鲁番壁画中的唐代女子形象极为相似，显然依据了从中国传入的画样。最后，在品治肯特遗址 VI42 室墙檐上有四歌女图，图中乐伎持曲项琵琶，服初唐窄袖长裙高头履，与莫高窟初唐 329 窟女供养人服饰相同。诚如宿白先生所证实，属于初唐女乐形制[③]。这也反映了唐人画样向粟特地区流传的史实。

此外，在阿富汗丰都基斯坦（在唐代属于中亚），曾发现 7 世纪手持莲花及水瓶的菩萨像[④]，其线描法亦是敦煌式中国画法在西域的推广。可见，在 7 世纪前后，具有盛唐风采的敦煌式中国画样也曾输入中亚。

综上所述，唐代绘画艺术大量输入西域，对西域绘画的风格、内容和技法等都产生了巨大的影响。

四、雕塑

在唐代，西域和中原在雕塑艺术方面交流频繁，并且相互产生了很大影响。

（一）西域雕塑艺术对中原的影响

西域雕塑对中原雕塑的影响集中体现在金银器方面，其中尤以粟特金银器对唐代雕塑艺术的影响最大。如 1970 年在西安西郊出土了一件银碗，现收藏于西安市文管会。该银碗呈八曲瓣花形，腹壁稍斜，至下部内收。碗底为多棱喇叭形矮圈足，器腹为凸凹起伏的造型，外壁 8 条分瓣内凹线较深，在碗内形成 8 条凸起的棱线，使碗体呈八曲瓣花形，各瓣凸鼓明显。碗内沿着分瓣棱线布置 8 枝花草，每株有对称花叶，花叶顶端一圆两尖三瓣，花草下部互相联结呈八角状，整体具有图案化倾向。壁底心饰有两层同心圆的联珠圈纹。碗的外壁按器体的八瓣分为 8 个单元，每单元内的纹样内容相同，主题由两枝完全对称的缠枝卷蔓花草组成。

---

① 宿白：《西安地区唐墓壁画的布局与内容》，《考古学报》1982 年第 2 期，142 页。
② 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996 年，160 页。
③ 姜伯勤：《敦煌壁画与粟特壁画的比较研究》，《敦煌研究》1988 年第 2 期，83 页。
④ 姜伯勤：《敦煌壁画与粟特壁画的比较研究》，《敦煌研究》1988 年第 2 期，84 页。

足的底边饰一周联珠。齐东方认为它"具有浓厚的粟特银器风格"。他的理由如下：第一，粟特银器的分瓣做法，常常是凸鼓较明显，而唐式金银碗的分瓣一般都很浅，此碗碗体呈八曲瓣花形，各瓣凸鼓明显，正符合粟特银器的分瓣做法；第二，粟特银器足呈多棱形，并在底周以联珠为边饰，此银碗也具有这一特点；第三，此碗上所饰花草的枝头都是三瓣式，中瓣基本都作圆状，两边瓣向外分为尖叶状，这种纹样在粟特装饰艺术中常常出现[①]。他的分析合情合理，充分说明这件器物具有鲜明的粟特金银器特征。又如在陕西西安何家村窖藏出土了人物纹带把金杯、乐伎纹带把银杯、乐伎纹八棱金杯等。齐东方认为它们均是"典型的仿粟特器物"，因为它们具有粟特器物的"八棱形、环形把、联珠纹"等特点[②]。此外，杯把指垫上长髯下垂的胡人头像等充满趣味的细节也是地道的粟特银器的做法。再如，在西安沙坡村窖藏、韩森寨也出土了一些金银带把杯，它们也都具有上述特征，因此也是典型的仿粟特器物。另外，在西安何家村还出土了水晶八曲长杯和白玉忍冬纹八曲长杯[③]。二者的造型可能都源于中亚，因为它们的纹样都具有浓厚的粟特风格。

此外，中亚金银器对中原的陶器制作也产生了一定影响。如大英博物馆就收藏了一个唐代的陶壶，该壶制作于 8 世纪早期，高 28 厘米，高细颈，椭圆壶身，有一长把[④]。这是中亚水壶的典型模式。可见，大量的中亚金银器流入中原，对唐代的雕塑艺术产生了广泛的影响。

西域雕塑艺术对中原雕塑艺术的影响还体现在佛教雕塑方面。据《寺塔记》卷上记载，于阗的佛教雕像在唐代颇有名气，如长安大兴善寺有"于阗玉像，高一尺七寸，阔寸余，一佛、四菩萨、一飞仙，一段玉成，截肪无玷，腻彩若滴。"云华寺观音堂，"堂中有于阗石立像，甚古。"[⑤]可见，于阗的佛教雕像已传入中原，它们对唐代的雕塑艺术也会产生一定影响。

（2）中原雕塑艺术对西域的影响

唐代的雕塑艺术大量流入西域，其途径主要有二：第一，可能是中央赏赐。唐时的西域隶属于中原的统治之下，出于加强对西域统治的政治目的，中央经常都会给西域地方高级官员一定的赏赐。而西域出土的陶俑、木俑等可能就是唐政府赐给他们的陪葬品。第二，通过僧侣、工匠等传入。当时，不少内地的僧侣、

[①] 齐东方：《西安市文管会藏粟特式银碗考》，《考古与文物》1998 年第 6 期，23-24 页。
[②] 齐东方：《何家村的大唐遗宝》，《文物天地》2004 年第 6 期，23-24 页。
[③] 齐东方：《何家村遗宝与大唐文化》，引自荣新江等编《粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索》，中华书局，2005 年，381 页。
[④] （英）罗森著、孙心菲等译：《中国古代的艺术与文化》，北京大学出版社，2002 年，247 页。
[⑤] 陶宗仪：《说郛》卷三六《酉阳杂俎续集•寺塔记上》，北京中国书店，1986 年（据涵芬楼 1927 年 11 月版影印），265 页。

工匠前往西域，帮助修建寺院、墓葬，他们将中原的雕塑艺术带到了西域。丰富的考古资料证明了这点。如吐鲁番出土了大量陪葬泥俑，其中有头戴薄纱帷帽的骑马女俑，有身着袍带、神态威严的宦官俑，还有一些文吏俑，它们则显示出一副公事繁忙的神态[①]。这批泥俑，从艺术风格看，完全是中原风格；从内容看，其中骑马女俑、宦官俑、文吏俑的形象完全来自中原。又如，在阿斯塔那曾出土一批泥俑，其造型、题材、组合都和同时期的关中陶俑极其相似[②]。这些俑极有可能是从中原传入的。唐朝的雕塑艺术大规模流入西域，并对西域的雕塑艺术产生了广泛的影响。

龟兹作为唐朝统治西域的中心之一，它的雕塑艺术亦深受中原的影响。唐时，由于龟兹拥有重要的地理位置和政治作用，一直有大批汉人长期居住于此，他们也把中原的雕塑艺术带到了这里。库车作为龟兹的文化中心，其艺术受中原艺术影响尤深。如考古工作者在安西都护府故址（今新疆库车县东郊皮朗古城）就发掘出许多莲纹铺地花砖、篮纹砖、筒瓦等，砖的形制、纹饰与唐长安大明宫麟德殿铺地砖相同[③]。这些砖是中原制造还是西域仿制，至今仍是一个谜，但这些砖雕艺术当对西域雕塑艺术产生一定的影响，这一点则是毋庸置疑的。

中原雕塑艺术对中亚也有影响。如在金银器造型和纹饰方面，粟特雕塑就吸收了唐代文化的因素，唐代的缠枝卷草纹、云气纹和鱼子纹等纹饰工艺都为粟特银器所取法。齐东方就说："现已查明的粟特银器中，便有许多与唐代金银器相近，有的应是接受了中国的影响。"[④]又如在康国，曾有 7 至 8 世纪的仿中国方孔圆廓的铜币、葡萄纹铜镜等出土[⑤]。可见，唐代的铜币和铜镜也曾传入中亚，其造型、装饰等都对中亚雕塑艺术产生了一定影响。

综上所述，唐代雕塑艺术传入西域，在造型、纹饰、题材等方面都对西域雕塑艺术产生了深远的影响。在中原雕塑艺术的影响下，西域雕塑的造型更加丰富，纹饰也趋向多样。

综上所述，唐朝与西域在乐舞、百戏、绘画、雕塑等方面都有广泛的交流，这极大地促进了双方艺术的共同发展和繁荣。

第二节　与罗马的艺术交流

在中国史书上，罗马有两个名字，即大秦和拂菻，一般认为称呼罗马为大秦，

---

① 王嵘：《中原文化在西域的传播》，《新疆大学学报》1999 年第 1 期，67 页。
② 赵丰：《丝绸之路美术考古概论》，文物出版社，2007 年，275 页。
③ 余太山：《西域文化史》，中国友谊出版社，1996 年，206 页。
④ 齐东方：《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社，1999 年，320 页。
⑤ 齐东方：《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社，1999 年，320 页。

而称呼后来的拜占廷为拂菻。中国和罗马的艺术交流最早可追溯至西汉时期，当时张骞出使西域，开辟了丝绸之路，从而沟通了东西方的交往。据《史记·大宛传》记载："初，汉使至安息，安息王令将二万骑迎于东界……而后发使随汉使来，观汉广大，以大鸟卵及黎轩善眩人献于汉。"[①]这里的"犁轩善眩人"即罗马的魔术师"，他们把罗马的幻术传入了中国。可见，早在汉武帝时期，就有中国和罗马之间就有了艺术交流。降及东汉，双方间的艺术交流依然相沿不断。据《后汉书》记载："永宁元年，掸国王雍由调复遣使者诣阙朝贺，献乐及幻人，能变化吐火，自支解、易牛马头，又善跳丸，数乃至千，自言我海西人，海西即大秦也。"[②]可见，东汉时期，罗马的吐火等幻术就传入了中国。

到了唐代，双方间的交往更加频繁。据史籍记载，拂菻曾 7 次派遣使者来到长安：贞观十七年（643），拂菻王波多力遣使献赤玻璃、绿金精等物，太宗降玺书答慰，赐以绫绮焉；乾封二年（667），遣使献底也伽；大足元年（701），复遣使来朝；景云二年（708）十二月，拂菻国献方物；开元七年（719）正月，其主遣吐火罗大首领献狮子、羚羊各二；不数月，又遣大德僧来朝贡[③]。天宝元年（742）五月，拂菻国王遣大德僧来朝。[④]随着友好关系的发展，唐朝和罗马间的艺术交流也空前频繁。双方间的艺术交流交流表现在乐舞、百戏、绘画、雕塑等方面。双方间艺术交流的途径，除派遣使节等方式外，还有以景教作为媒介的，因为景教艺术中也包含不少希腊、罗马的艺术成分。

一、乐舞

唐朝和罗马间也有乐舞交流。如唐代著名的健舞《拂菻》即来自罗马。何志浩先生就说："唐人健舞中有'拂菻'，非由中亚各国间接输入，即为由拂菻直接输入的。"[⑤]此说颇有道理，因为如上所述，唐与拂菻间有密切的来往，拂菻曾多次遣使入唐，因此《拂菻》舞极有可能是由使节直接带入唐朝的。

此外，随着景教的输入，景教音乐也传入了唐朝。景教传入中国，是在唐太宗贞观九年（635），当时聂斯脱利派教士、叙利亚人阿罗本等经波斯来到长安讲经布道，受到太宗的热烈欢迎。《大秦景教流行中国碑》详细记述了此事："太宗文皇帝光华启运，明圣临人。大秦国有上德曰阿罗本，占青云而载其经，望风津以驰艰险。贞观九祀，至于长安。帝使宰臣房公玄龄总仗西郊，宾迎入内；翻经

---

① 司马迁：《史记》卷一二三《大宛传》，中华书局，1963 年，3173 页。
② 范晔：《后汉书》卷八六《南蛮西南夷列传》，中华书局，1965 年，2851 页。
③ 《旧唐书》卷一九八《拂菻传》，中华书局，1975 年，5314-5315 页。
④ 王钦若等：《册府元龟》卷九七一《外臣部•朝贡第四》，中华书局，1960 年，3852 页。
⑤ 何志浩：《中国舞蹈史》，香港印书馆，1970 年，130 页。

书殿，问道禁闱。深知正真，特令传授。”[1]随景教传入唐朝的还有景教音乐等艺术。如光绪三十四年（1908）在甘肃敦煌千佛洞就发现了唐代的景教赞美诗卷子手抄稿，题为《景教三威蒙度赞》，为景净所译。这是有关景教在中国流传的珍贵的音乐资料，大约写于 8 世纪[2]。因为景教艺术是由希腊和罗马艺术发展而来的，因此景教音乐带有鲜明的希腊、罗马艺术风格。

二、百戏

唐朝和罗马在百戏方面也有交流。如前所述，早在西汉时期，罗马的幻术就传入了中国。当时，风靡中国的“侏儒与巨人”就深受罗马百戏的影响。李尤《平乐观赋》记载：“有仙驾雀，其形蚴虬，骑驴驰射，狐兔惊走。侏儒巨人，戏谑为偶。”[3]这里，一对演员扮作侏儒和巨人，来表演滑稽的动作。常任侠经过认真考证，认为“此戏与古罗马斗兽场中的表演颇复相类”[4]。考虑到当时东西间交通发达，因此罗马的百戏东传西汉也是极有可能的。

中国幻术中的吞刀、吐火节目，亦系由罗马传入。此戏至迟于东汉已传至中国。如前所述，在东汉安帝永宁元年，掸国向中国献罗马幻人，这些幻人就擅长吐火等技艺。到了魏晋南北朝时期，吞刀吐火之类的节目依然存在。《晋书》卷九四《夏统传》载：“撞钟击鼓，间以丝竹，丹、珠乃拔刀破舌，吞刀吐火，云雾杳冥，流光电发。”[5]《搜神记》亦载：“……其吐火，先有药在器中，取火一片与黍糖合之，再三吹呼。已而张口，火满口中。因就爇取以炊，则火也。”[6]降及隋朝，吐火幻术表演更是高超。《隋书》记载：“又有神鳌负山，幻人吐火，千变万化，旷古莫俦。”[7]到了唐代，吞刀、吐火幻术更加盛行。据《独异志》卷上记载：“高祖时有西国胡僧，能口吐火以威胁众。”[8]又据《太平广记》记载：“唐朝有轻薄士流出刺一郡，郡人集其歌乐百戏以迓之。至有吞刀吐火、吹竹按丝、走圆跳索、歌喉舞腰。”[9]唐代老百姓以“吞刀吐火”之戏来迎接赴任的刺史，足见此戏在民间的盛行程度。

---

[1] （英）阿·克·穆尔：《1500 年前的中国基督教史》，中华书局，1984 年，43 页。
[2] 冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998 年，130-131 页。
[3] 欧阳询：《艺文类聚》，上海古籍出版社，1965 年，1134 页。
[4] 常任侠：《丝绸之路与西域文化艺术》，上海文艺出版社，1981 年，225 页。
[5] 房玄龄：《晋书》卷九四《夏统传》，中华书局，1974 年，2428 页。
[6] 干宝：《搜神记》卷二《天竺胡人》，中华书局，1979 年，23 页。
[7] 魏徵：《隋书》卷一五《音乐志下》，中华书局，1973 年，381 页。
[8] 李冗：《独异志》卷上，商务印书馆，1941 年，18 页。
[9] 李昉：《太平广记》卷二六六《轻薄士流》，中华书局，1961 年，2089 页。

三、绘画

在绘画艺术方面，唐朝和罗马之间也互有交流。

（一）唐代绘画艺术传入罗马

唐代绘画艺术输入罗马是以丝绸为载体的，因为丝绸上往往有各种图案和纹饰。西汉时期，随着丝绸之路的开辟，中国的丝绸就开始输入罗马。公元 1 世纪的罗马科学家普林尼就说：“由里海及西梯亚海岸线折而向东……赛里斯人即处此。其林中产丝，驰名宇内。丝生于树叶上，取出，湿之以水，理之成丝，后织成锦绣文绮，贩运至罗马。”[①]这里的“赛里斯”即指中国，可见，在两汉时期，就有大量的丝绸输入了罗马。魏晋南北朝时期，由于陆上丝绸之路被阻断，这就直接影响了中国对罗马的丝绸输出。直到隋唐时期，陆上丝路才得以恢复，与此同时，海上丝路也被开辟，这就使唐朝的丝绸大规模地输入罗马。遗憾的是文献和文物中都鲜见这方面的资料，但唐代绘画艺术伴随丝绸进入罗马却是一个不争的史实。

（二）罗马绘画传入唐朝

早在隋代，就有不少罗马绘画流入中国。唐初的裴孝源在《贞观公私画史》中提到：“拂菻图人物器样二卷。鬼神样二卷。外国杂兽二卷。……西域僧迦佛陀画，并得杨素家。”[②]显然，从隋代开始，中国人就已经注意到来自拂菻的器样了。虽然他们的目的是求宝，但这也在客观上促进了罗马绘画艺术在中国的传播。

唐代，景教绘画艺术也传入了中国。如在克孜尔石窟中，有一幅画师的自画像。图中人物垂发披肩，身穿镶边骑士式短装，上衣敞口，翻领右衽，腰佩短剑，右手执中国式毛笔，左手持颜料杯[③]。从其外部特征可以判断，他极可能是拜占庭人。因为《旧唐书》记载：“（拂菻）风俗男子剪发，披帔而右衽。”[④]可见，随着景教的东渐，希腊、罗马风格的绘画艺术也传入了中国。

此外，1900 年英国探险家斯坦因在敦煌藏经洞找到了一幅景教画，1904 年勒柯可在高昌古城郊外也发现了一批景教壁画和绢画，这些作品中都有信徒和基督的形象[⑤]。这表明希腊、罗马艺术的确曾在一定范围内盛行过，并对中国绘画的内容产生过影响。

四、雕塑

[①] Pliny,The Natural History,Vol.6，p54.

[②] 裴孝源：《贞观公私画史》，景印文渊阁四库全书本，台湾商务印书馆，1983 年，第 812 册，25 页。

[③] 周青葆：《丝绸之路宗教文化》，新疆人民出版社，1998 年，163 页。

[④] 《旧唐书》卷一九八《拂菻传》，中华书局，1975 年，5314 页。

[⑤] 张绪山：《景教东渐及传入中国的希腊——拜占庭文化》，《世界历史》2005 年第 6 期，88 页。

在所有艺术门类中，罗马雕塑艺术对唐朝的影响最为深远。早在北周时期，罗马雕塑艺术就对中国产生了一定的影响。如在北周时期宁夏固原的李贤墓中就出土了一件鎏金银胡瓶，它具有许多罗马式胡瓶的特征：第一，壶身捶揲的图案属于希腊罗马神话题材，表现帕里斯的审判、掠夺海伦回归的场面；第二，在壶身下部靠近圈足的部分，也用横纹同上面的图案相隔，这一部分刻画出虎头鱼尾的神兽，背景是水纹与鱼纹，这也同希腊罗马神话有关；第三，把手上安放着胡人头像，这一点同 4——5 世纪的罗马器物极其接近[①]。可见，北周胡瓶的装饰图案深受罗马的影响。但是到了唐代，胡瓶已被改造为中国的执壶，其形体不再瘦削挺拔，而是趋向秀丽丰满，流口不再出现在器身顶端的口沿部，而是演变为长形的管状流，接在器物的肩部。

1997 年 10 月，在新疆伊犁哈萨克自治州昭苏县波马 74 团出土了一批 6——7 世纪的工艺精湛的金器，其中有一件镶嵌红玛瑙的虎柄金杯格外引人注目。发掘简报中这样描述它的造型和工艺："金质，通高 16 厘米，口径 8.8 厘米，腹径 10.5 厘米，底径 7 厘米，重 7 克。……虎形柄焊接在口沿下至中腹部，虎头宽而圆，两耳竖立，四肢雄健，腰身细长，虎尾下垂，通体刻虎斑纹，形象生动。器底为凸起的同心圆纹，中心锤出八瓣花纹。"[②]林英认为这件金杯上的虎柄很可能是仿照拜占庭银器上的虎豹手柄制作的[③]。这一观点是正确的，因为在拜占庭帝国境内还出土了一些带有虎豹造型手柄的金银酒器。如 1914 至 1919 年在苏格兰特普雷恩出土了一处 5 世纪初的窖藏珍宝，其中就有两只银制的豹形雕像。根据研究者的观察，它们应该分别是两个银制器皿的手柄[④]。又如 1992 年在英国发现的胡瑟窖藏中，也有一尊 5 世纪初的银铸虎形小雕像，同时出土的还有 14000 多枚罗马金银币和 200 多件金银器[⑤]。可见，虎、豹雕像在拜占庭帝国非常盛行。这当与希腊的酒神崇拜有关，在希腊神话中，酒神狄奥尼索斯的坐骑就是虎和豹，因此虎和豹经常出现于希腊的艺术作品中。后来罗马完全继承了希腊艺术，因此虎和豹也是罗马艺术中常见的题材。

中国的高足杯造型也是在拜占庭高足杯艺术的影响下产生的。高足杯造型最早出现于罗马时代，拜占庭时代继续使用并传入中国。在内蒙古呼和浩特附近的毕克齐镇和西安李静训墓中都发现隋代金银高足杯，同时还出土了拜占廷列奥一世时制造的金币、头冠金饰片、金戒指及刀鞘等。因此，高足杯可能是拜占廷的

[①] 林英：《唐代拂菻丛说》，中华书局，2006 年，156 页。
[②] 安英新：《新疆伊犁昭苏县古墓葬出土金银器等珍贵文物》，《文物》1999 年第 9 期，4-14 页。
[③] 林英：《唐代拂菻丛说》，中华书局，2006 年，161 页。
[④] Alexander O.Curle and F.S.A.Scot.,The Treasure of Traprain,A Scottish Hoard of Roman Silver Plate ,Glasgow,1922.p.1-5,79-80.
[⑤] Roger Bland and Catherine Johns, The Hoxne Treasure, An Illustrated Introduction, (Trustees of the British Museum, 1993), p. 24.

制品。唐代的银高足杯发现较多，目前所知已达 20 余件[①]。它们可能都直接或间接地接受了拜占廷造型艺术的影响。

此外，几十年来，中国还出土了其他拜占廷遗物，如新疆、甘肃、陕西、内蒙古、河北等省区的许多地点发现有拜占廷金币，它们多为 6 世纪后期到 7 世纪中期所铸，此外，还有一些玻璃制品传入[②]。这些文物本身即是雕塑作品，它们的传入，也扩大了罗马雕塑艺术在中国的影响。

综上所述，唐朝和罗马之间在乐舞、百戏、绘画、雕塑等方面都有交流。

第三节　与希腊的艺术交流

中国和希腊作为东、西方两大文明古国，其交往的历史源远流长。从公元前 7 世纪开始，双方就有了交往。据希罗多德《历史》卷四记载，公元前 7 世纪前半叶，一希腊诗人阿利司铁亚斯曾经沿着斯基泰贸易路，从黑海沿岸的塔纳伊司出发去东方。翻过乌拉尔山，抵达阿尔泰山脉，在布迪诺依，希腊商人使用 7 种语言来作交易。由于斯基泰人远至阿尔泰地区作生意，他们的文化也必然会波及这一地区。本世纪前叶在阿尔泰山脉北麓的巴泽雷克古墓出土的物品，就反映出这种影响。在出土文物中，有欧洲风格骑士图案的毛制壁毯，有斯基泰纹饰的马辔以及绣有花鸟图案的中国丝制绣品等[③]。由此可知，早在公元前 7 世纪前后，中国和希腊等西方国家之间就有了文化交流。公元前 4 世纪末亚历山大发动东征以前，希腊人的活动始终限于地中海沿岸，中国和希腊间的交流较少。之后，罗马迅速崛起，并取代了希腊人在亚洲和非洲北部的统治，中国和希腊间的直接交流几乎中断。但双方间还存在间接的艺术交流，这种交流是以波斯、印度以及中亚诸国为媒介而进行的。双方间的艺术交流表现在乐舞、绘画、雕塑、百戏等方面。但乐舞交流方面的资料很少，上述的“希腊音乐随景教输入唐朝”的考古资料是这方面的孤证。即 1908 年，在甘肃敦煌千佛洞发现了唐代的景教赞美诗卷子手抄稿[④]。因为景教音乐源于希腊和罗马音乐，所以我们据此可以判断，希腊的乐舞艺术也传入了唐代。由于资料匮乏，本节就不再专门介绍双方间的乐舞艺术交流，而重在论述百戏、绘画、雕塑等艺术的交流情况。

[①] 齐东方：《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社，1999 年，300 页。

[②] 宿白：《中国境内发现的中亚与西亚遗物》，《中国大百科全书·考古卷》，中国大百科全书出版社，1986 年，677 页。

[③]（日）长泽和俊著、张英莉译：《丝绸之路与古代欧亚大陆的东西方文化交流》，载于张志尧主编《草原丝绸之路与中亚文明》，新疆美术摄影出版社，1994 年，312 页。

[④] 冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998 年，130-131 页。

一、百戏

汉唐时期，希腊的百戏曾传入中国，并深深地影响了中国的戏剧艺术。这在考古资料中多有反映。据阿布都秀库尔·穆罕默德·伊明教授介绍："和田地区已发现了属于公元初几世纪的印有各种戏剧人物形象凸纹的陶器，其中有手持琵琶、觱篥的人像和装扮成猴子样的图像，还有各种喜剧演员与图像。"其中的人物形象都有长长的胡子，深陷的眼睛，颇具希腊人特征。可见，公元初几世纪，希腊戏剧已传至新疆。今天，在日本奈良正仓院、法隆寺、东大寺仍然保存着借道中国"丝绸之路"而东传的300余枚戏剧人物面具[①]，其中"醉胡"、"醉胡王"、"醉胡从"几种面具酷似古希腊酒神狄俄倪索斯的形象。

降及唐代，希腊百戏对中国百戏艺术的影响依然存在。如当时盛行于中国的百戏《大面》、《苏莫遮》、《神白马》等饰演者所戴面具与华夏人形象相距甚远，而与古希腊酒神狄俄倪索斯的形象极为相似。此外，我国南北朝至唐初盛行于黄河流域的歌舞戏《苏中郎》中的男性装扮，也极有可能借鉴过西方酒神的表演形式与化妆技艺[②]。许地山先生就曾说："中国剧的理想完全是希腊的，其面具、歌曲、音乐、科目、出头、动作，都是希腊的。……中国剧的思想是外国的，只有情节和语言是中国的而已。"[③]可见，希腊戏剧艺术的面具、歌曲、音乐、动作、服装、思想等都影响了中国戏剧艺术。

综上所述，汉唐时期，希腊戏剧艺术已流入中国，并对中国的戏剧艺术产生了广泛的影响。

二、 绘画

在绘画方面，唐朝和希腊之间互有交流，而且希腊绘画艺术还对唐代产生了广泛的影响。

（一）唐代绘画艺术传入希腊

中国绘画艺术也以丝绸为载体进入了希腊。早在公元前 5 世纪，中国的丝绸就已传到了希腊雅典。如在雅典西北古代被称为陶匠区（ceramicus 或 Kerameikos）的一座墓葬内，就发现了至少 6 件丝织物。其中有 3 件平纹织物，原来应是素白色的，但由于受墓中青铜器等随葬品的污染，现呈绿色或棕色。还有一件平纹丝织品本来应有刺绣，但现已不复存在，只残留几行小孔。这些丝绸的时代为公元

[①] 黎蔷：《古希腊罗马戏剧东渐史实论》，《戏剧艺术》2000 年第 4 期，110 页。
[②] 黎蔷：《古希腊罗马戏剧东渐史实论》，《戏剧艺术》2000 年第 4 期，114 页。
[③] 李肖冰、夏写实等编：《中国戏剧起源》，知识出版社，1990 年 5 月，94 页。

前 430 年至公元前 400 年。研究表明，它们是中国家蚕所产的丝[1]。这些丝绸上的刺绣应是中国的绘画，因此中国绘画艺术就伴随着丝绸进入了希腊。到了唐代，丝绸之路的空前畅通，因此当有更多的丝绸输入希腊。但由于丝绸容易腐烂，保存下来的极少，被考古学家发现的则更少。但可以肯定的是，唐朝的丝绸大量输入希腊，从而把唐代的绘画艺术也传入了希腊。

（二）希腊绘画对唐代的影响

希腊绘画艺术早在 2000 多年前就传入中国。如距今 2200 余年的“马人”武士壁挂就出土于新疆山普拉的一座墓葬中。这件壁挂上部是希腊神话中吹奏竖笛的人首马身像，下部是执矛武士像，色泽鲜艳，整个画面虽然是毛织物，但是极富立体感，像一幅油画[2]。

希腊绘画艺术传入中国后，对中国绘画艺术产生了广泛而深远的影响。中国的佛教壁画就深受希腊绘画艺术的影响。在中国佛教建筑的壁画中，就有不少裸体形象。如克孜尔千佛洞壁画中有众多的裸体壁画。按照壁画反映的内容，克孜尔的裸体画可分为乐神、卧裸女、闻法菩萨和供养菩萨、舞女、娱乐太子图、耶输陀罗入梦、太子降生图、降三魔女、龙王等 11 类[3]。在龟兹壁画中，裸体形象更多，特别是男性裸体人像则随处可见，这也是受希腊艺术影响的结果。因为按照古代希腊人的信仰，神作为最完美的人，是不需要穿戴的，裸体的表现具有最神圣的意义。

在龟兹石窟壁画中，也有不少艺术形象源于希腊，其中最典型的为日天形象。如在库木吐拉石窟四十六号窟拱形顶的中心部位，就画有一个日天的形象。他头戴四角帽，坐在一辆战车上，双脚交叉，他的上衣似乎被风吹动着，成几个三角状，他的头上有一圈黑色的光环，全身被一环白色的光圈包围着[4]。这个日天形象与古希腊太阳神赫利俄斯或阿波罗的形象十分相似，当是受希腊绘画艺术影响的结果。龟兹石窟中的月天形象也来自希腊，如在这个拱形顶的中心位置就有一个月天形象，她头戴两角帽，双脚交叉坐在双轮车上，身上的衣服被风吹动着，成为几个尖角状。她的全身被一环黑色的光圈包围着，与日天的白色光圈正好相反。这个月天形象与古代希腊的月亮神阿尔迪美斯的形象十分相似。阿尔迪美斯在古代希腊的神话中，既是月亮女神，又是狩猎女神。所以，龟兹石窟壁画中的月天形象也是希猎绘画艺术在中国传播，并影响当地艺术的产物。

唐代铜镜中的海兽葡萄纹也源自希腊。古代希腊常用狮子、葡萄纹样来装饰

[1] E. J. W . Barber,Prehistoric Textilex,Princeton University Press, 1991,p32.
[2] 玛依努尔·吾甫尔：《新疆地区发现的希腊——罗马文化遗存》，《文博》2010 年第 5 期，43 页。
[3] 余太山：《西域文化史》，中国友谊出版社，1996 年，204 页。
[4] 朱英荣：《论龟兹石窟中的希腊文化》，《新疆大学学报》1989 年第 2 期，28 页。

工艺品，这样的纹饰也多出现在唐代的铜镜上。如扬州邗江出土的一面铜镜就把葡萄、瑞兽复杂地结合起来，组成了生动、活泼、丰富的图案。图案中间为变异的狮形怪兽，周围是葡萄纹，外圈是由马、狮、虎、鹿和葡萄纹交织的纹样。此外，在礼泉、西安、洛阳等地也都出土了初唐的瑞兽葡萄纹铜镜[①]。无独有偶，在大量出土的萨珊银币上也出现了狮子葡萄纹，这是由于萨珊艺术接受了希腊艺术的影响，之后又把这种影响传入了唐朝。这样看来，唐代铜镜中的海兽葡萄纹确实是受希腊艺术影响的产物。

中国艺术中的有翼人像也是受希腊艺术濡染的结果。如 1903 年，日本的大谷光瑞探险队来到库车，对昭怙厘寺的遗址进行发掘，获得文物颇多。其中有一件舍利盒，现存日本，为私人所收藏。……盒盖上有四个用联珠纹组成的环状，圆形里面各绘一个有翼人像，分别手执觱篥、竖箜篌、琵琶等乐器进行演奏。这四个有翼人像的外貌是：裸体，直身跪坐，背上张开双翅，小尖鼻、大眼睛，留一缕顶发[②]。显然，有翼人像属于欧罗巴人种，而画风也是犍陀罗艺术的希腊、罗马形式。

新疆若羌米兰古城的佛教绘画也具有鲜明的犍陀罗艺术色彩。在绘画内容方面，有双翼天使、赫密士等希腊神话中的人物，他们都有着希腊人的面部特征[③]；在绘画技术上，画师大多采用古代罗马的绘画技巧和方法。米兰佛教绘画的这些特征充分说明，犍陀罗艺术已进入中国，并对中国绘画艺术产生了极大的影响。

此外，一些具有典型希腊文化特点的人物形象在毛织品、木版画和装饰品上，甚至在陶器的装饰纹样上都表现得淋漓尽致。这些纹饰都体现了希腊绘画艺术对中国绘画艺术的影响。

希腊绘画艺术对唐代的影响还生动地体现在唐玄宗的妃子武惠妃的石椁上。武惠妃的石椁最突出的核心是石椁正面“勇士与神兽”的主题浮雕，这种图形源于希腊神话“英雄牵拽神兽抗斗魔鬼”的寓意[④]。关于武惠妃石椁上希腊化纹饰的来源，葛承雍先生推测是唐玄宗时期来自西域的神职人员所绘，这些神职人员将希腊化艺术中祈求庇护及实现愿望的神性生活传入中国，扮演着神凡之间教义指导者的角色[⑤]。可见，这些神职人员也把希腊绘画艺术传入唐朝，无意中担当了艺术交流的使者。

综上所述，希腊绘画艺术传入中国，给中国的传统绘画艺术注入了新鲜的血

[①] 刘华年：《唐代铜镜纹样的胡化成分探析》，《苏州工艺美术职业技术学院学报》2008 年第 3 期，43 页。
[②] 钱伯泉：《从新疆发现的有翼人像看希腊罗马文化的东传》，《丝绸之路》1995 年第 5 期，33 页。
[③] 周青葆：《丝绸之路宗教文化》，新疆人民出版社，1998 年，276-286。
[④] 鲁伊：《唐皇后石椁中的希腊神话》，《科学大观园》2010 年第 20 期，56 页。
[⑤] 鲁伊：《唐皇后石椁中的希腊神话》，《科学大观园》2010 年第 20 期，57 页。

液，从而使中国绘画，尤其使唐代绘画，呈现出浓郁的异域风情。

三、雕塑

希腊雕塑艺术对唐朝的影响也非常大，尤其是犍陀罗艺术，对中国的影响非常广泛、深远。

所谓犍陀罗美术，就是西纪前 4 世纪过半，亚历山大东征，侵入今俄属中亚以至印度内地，建立了希腊人的王国，使所谓希腊文明者昌盛其间。后在今阿富汗斯坦与印度交界的犍陀罗地方，渐见印度佛教美术与希腊美术相接触，成了二者融混的一种新机轴：这种新美术就叫犍陀罗美术，也因性质而称为希腊佛教美术[①]。法国符歇（Foucher）氏认为犍陀罗美术是印度的情感与希腊的美的协调的结合[②]。可见，犍陀罗艺术富有希腊、罗马和印度的艺术特色。犍陀罗艺术产生后，通过中亚大量流入我国新疆地区，如在尼雅、楼兰等地出土了雅典娜等头像图章、装饰于壁画和建筑上的有翼天使等。此外还有 1980 年楼兰古城出土的贵霜铜币，以及极具犍陀罗风格的焉耆七个星发现的供养人头像等[③]。又如，英国考古学家斯坦因在南疆多莫科西北客答里克发现过几具泥模，其中有专门用来模制大佛头的螺髻的；又在于阗附近的约特干、拉瓦克与尼雅等遗址曾发现过古罗马式凹刻印章，其中刻绘有艺术女神雅典娜、大神宙斯、爱神埃罗斯与大力神海克利士等形象；还在喀拉沙尔西南硕尔楚克发现了灰泥模型，完全是犍陀罗式浮雕……画面主题多作收获葡萄或爱神埃罗斯和山林水泽之精赛该的故事。灰泥浮雕多雅典娜或葡萄丰收，完全是希腊题材[④]。再如，和田出土了两件人首牛头陶注，它们属于希腊的酒器，被希腊人称为“来通”。它们用细泥黄陶制成，人的头顶为器口，用于注酒，下部残缺。这件酒器的价值在于实用器与雕塑艺术巧妙的结合，酒器的上端雕出一男子的形象，器颈和口部自然形成男子所戴的高顶帽，帽子呈螺旋状。男子雕塑逼真写实，颧骨凸起，高鼻大眼，隆眉深目，双眼圆睁，目光犀利，炯炯有神，双唇紧闭，表情严肃，活似一个希腊雕塑，也许是酒神狄奥尼索斯的形象[⑤]。以上艺术品的人物形象来自希腊，而创作风格和手法则是罗马式的，属于典型的犍陀罗艺术。这些作品在新疆大量出现，充分说明犍陀罗艺术已大规模传入新疆。

犍陀罗艺术之后又由新疆传入中国内地，并对内地的雕塑艺术产生了一定影

[①]（日）羽田亨：《西域文明史概论》，中华书局，2005 年，25 页。
[②] A. Foucher：The Beginnings of the Buddhist Art, Indological Book House, 1972 ,p.136.
[③] 玛依努尔・吾甫尔：《新疆地区发现的希腊——罗马文化遗存》，《文博》2010 年第 5 期，41 页。
[④] 沈福伟：《中西文化交流史》，上海人民出版社，2006 年，110 页。
[⑤] 玛依努尔・吾甫尔：《新疆地区发现的希腊——罗马文化遗存》，《文博》2010 年第 5 期，45 页。

响。如六朝梁武帝父萧顺之建陵、梁武帝侄萧景和梁武帝弟萧秀墓前，就有一种希腊式石柱，高约7米，刻有瓜棱形凹纹，颇似希腊爱奥尼亚式石柱[①]，这显然是受犍陀罗艺术影响的产物。又如云冈第三窟之佛像，也是希腊——印度式雕刻，即犍陀罗式雕刻[②]。

综上所述，犍陀罗美术自西向东对中国艺术产生了广泛的影响。

通过本节的论述，我们可以看出，唐朝与希腊在乐舞、百戏、绘画、雕塑、等方面都有交流。

第四节　与印度的艺术交流

印度艺术与中国艺术是东方最具影响力的两种艺术，它们之间相互传播、交互影响的历史非常悠久。在绵延几千年的历史演进中，中国艺术和印度艺术交相辉映，共同谱写了世界艺术史上的绚丽篇章。尤其在唐代，随着中印两国间友好关系的发展、丝绸之路的空前畅通和佛教的东渐，双方间的艺术交流进一步加强，主要表现在乐舞、百戏、绘画、雕塑等方面。

一、乐舞

唐朝与印度在乐舞方面互有交流和影响，主要表现在乐舞作品、乐器两方面。

（一）乐舞作品

1．传入印度的唐代乐舞

由唐朝传入印度的乐舞作品不多，其中最有名的当数《秦王破阵乐》。《大唐西域记》中记载：玄奘在到达印度东部邦国迦摩缕波国的时候，拘摩罗王问他："今印度诸国多有歌颂摩诃至那国（指中国）《秦王破阵乐》者，闻之久也，岂大德之乡国邪？"曰："然。此歌者，美我君之德也。"[③]当时印度诸邦国都在称赞《秦王破阵乐》，可见其对印度诸邦国有较大的影响。同书卷五又载：玄奘到达印度中部邦国羯若鞠阇国的时候，戒日王问他："尝闻摩诃至那国有秦王天子，少而灵鉴，长而神武。昔先代丧乱，率土分崩，兵戈竞起，群生荼毒。而秦王天子，早怀远略，兴大慈悲，拯济含识，平定海内，风教遐被，德泽远洽，殊方异域，慕化称臣。氓庶荷其亭育，咸歌《秦王破阵乐》。闻其雅颂，于兹久矣。盛德之誉，诚之有乎？大唐国者，岂此是邪？"[④]这里，戒日王也提到了《秦王破阵乐》，并且说

[①] 沈福伟：《中西文化交流史》，上海人民出版社，2006年，110页。
[②] 方豪：《中西交通史》，华冈出版有限公司，1953年，245页。
[③] 玄奘著、季羡林校注：《大唐西域记校注》卷一0《拘摩罗王招请》，中华书局，1985年，797-798页。
[④] 玄奘著、季羡林校注：《大唐西域记校注》卷五《玄奘会见戒日王》，中华书局，1985年，436页。

"闻其雅颂，于兹久矣"。可见，《秦王破阵乐》在羯若鞠阇国确实享有很高的声誉。

此外，唐朝还有一种"击瓯"的音乐节目，也传入了印度。"击瓯"即击水杯，源于击缶。唐代击瓯，"率以邢瓯越瓯共十二只，旋加减水于其中，以箸击之其音妙于方响也。"[①]"击瓯"不知何时传入印度，至今盛行于民间，演奏时用小鼓伴奏。

2．印度乐舞作品传入唐朝

早在魏晋南北朝时期，由于国内战乱频仍，致使中国的传统乐舞艺术遭到严重破坏，这就为印度乐舞艺术的大量传入提供了契机。当时传入中国的印度乐舞很多，其中最具代表性的是苏祇婆之琵琶七调，即：娑陀力、鸡识、般赡、沙腊、沙识、沙侯加滥和俟利[②]。虽然七调是经龟兹传入中原的，但它却源于印度，为印度北宗音乐之一[③]。印度七调在隋、唐两代的音乐实践中得到了普遍运用，并对中国音乐产生了深远的影响。

降及唐代，随着中印交流的进一步加强，更多的印度乐舞艺术进入唐朝。唐代宫廷十部乐中即有《天竺乐》，此外，唐代的大曲和杂曲中还有《霓裳羽衣曲》、《菩萨蛮》、《南天竺》、《望月婆罗门》、《苏合香》[④]等曲目。这些乐舞作品都与印度有一定关系。

《霓裳羽衣曲》为唐代著名法曲，它由印度乐曲《婆罗门曲》改编而来。常任侠先生就说："《霓裳羽衣曲》为《婆罗门曲》。"[⑤]诸多文献资料也证实了这一观点。据宋王灼《碧鸡漫志》记载："《霓裳羽衣》曲，说者多异。予断之曰：'西凉创作，明皇润色，又为易美名，其它饰以神怪者，皆不足信也。'《唐史》云：'河西节度使杨敬述献，凡十二遍。'白乐天和元微之霓裳羽衣曲歌云：'由来能事各有主，杨氏创声君造谱。'"自注云："开元中，西凉节度使杨敬述造。"[⑥]文中并未点明杨敬述所献为何曲，但《近世会元》引《唐野史》云："明皇开元中，道人叶法善引上入月宫。时秋，上苦凄冷，不能久留。归于天半，尚闻仙乐。及归，但记其半曲，遂笛中写之。会西凉都督杨敬述进《婆罗门曲》，与其声调相符，遂以月中所闻为之散序。因敬述所进为曲身，名霓裳羽衣曲也。"[⑦]由此可知，《霓裳羽衣曲》即改编自杨敬述所献的《婆罗门曲》。

[①] 段安节：《乐府杂录》"击瓯"条，古典文学出版社，1957年，36页。
[②] 魏徵：《隋书》卷一四《音乐中》，中华书局，1973年，345-346页。
[③] S.levi:Le "tokharien B", langue de Koutcha, Journal Asiatique,1913,p.311-380.
[④] 崔令钦：《教坊记》，古典文学出版社，1957年，8-12页。
[⑤] 常任侠：《丝绸之路与西域文化艺术》，上海文艺出版社，1981年，145页。
[⑥] 王灼：《碧鸡漫志》卷三，古典文学出版社，1957年，70页。
[⑦] 李上交：《近事会元》，台湾商务印书馆，1986年，282页。

《苏合香》也源于印度，日本史书《体源抄》[1]和《教训抄》[2]都说《苏合香》是天竺乐。传天竺阿育王病脑，服苏合香而愈，王喜因命育竭传此乐。冠苏合草而舞。这说明天竺有苏合香这种草药，因而也就出现了以这种植物命名的音乐。日本学者田边尚雄在《东洋音乐史》中也说："《苏合香》有谓原出天竺，传至西域，以入中国者。"[3]可见，《苏合香》源自印度，后又通过西域传入唐朝，成为唐代著名大曲。《教坊记》把它列为教坊大曲[4]，《乐府杂录》把它归于软舞曲[5]，《羯鼓录》所载曲目中也有《苏合香》[6]，可见《苏合香》在唐代非常盛行。之后它又经唐朝传入日本。

（二）乐器

根据文献资料和文物资料可知，印度传入中国的乐器主要有凤首箜篌、五弦琵琶、铜钹、答腊鼓、都昙鼓、毛员鼓等。

凤首箜篌因其形制而得名。《文献通考》载："其制作曲颈凤形焉。"[7]日本学者林谦三在《东亚乐器考》中也说："最初因其（凤首箜篌）头上有着鸟形装饰，故冠以凤首之名。"[8]《通典》卷一四四对凤首箜篌的形象亦有描述："凤首箜篌，颈有轸。"[9]中唐时传入中国的《骠国乐》中亦用凤首箜篌，《新唐书》卷二二二即详细记载了骠国所献乐凤首箜篌的形制："凤首箜篌二：其一长二尺，腹广七寸，凤首及项长二尺五寸，面饰虺皮，弦一十有四，项有轸，凤首外向；其一顶有条，轸有笼首。"[10]由此可知，凤首箜篌的形制大致是：周身弯曲，下方有横木，且横木的部位应是音箱所在，曲颈项端雕有凤头，张弦数根，向上的曲木则设有轸，用以紧弦。凤首箜篌源于印度。《文献通考》载："凤首箜篌出于天竺伎也。"[11]林谦三在《东亚乐器考》中对它的来源也进行了详细的考证。他以印度古典文学及古代绘画雕刻为资料，证明它是在岌多王朝（320——495）及其以前产生的一种弓形竖琴[12]。关于凤首箜篌传入中国的时间，《隋书》云："天竺者，起自张重华据有凉州，……乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜拔、贝等九种……。"[13]由此可知，在东晋初张重华据有凉州之后，凤首箜篌即由天竺

[1] 丰原统秋：《体源抄》卷一二《苏合香秘说日记事》，株式会社，昭和 53 年刊，1545 页。
[2] 正宗敦夫编纂校订：《教训抄》卷二《苏合香》，现代思潮社，昭和 3 年。
[3] 转引自向达：《唐代长安与西域文明》，三联书店，1957 年，69 页。
[4] 崔令钦：《教坊记》，古典文学出版社，1957 年，11 页。
[5] 段安节：《乐府杂录》"舞工"条，古典文学出版社，1957 年，28 页。
[6] 南卓：《羯鼓录》，古典文学出版社，1957 年，12 页。
[7] 马端临：《文献通考》卷一三七《乐十》，中华书局，1986 年，1215 页。
[8] （日）林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962 年，215 页。
[9] 杜佑：《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988 年，3680 页。
[10]《新唐书》卷二二二下《南蛮下》，中华书局，1975 年，6312 页。
[11] 马端临：《文献通考》卷一三七《乐十》，中华书局，1986 年，1215 页。
[12] （日）林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962 年，215 页。
[13] 魏徵：《隋书》卷一五《音乐下》，中华书局，1973 年，379 页。

传入我国。凤首箜篌传入中国的路线，应是先由印度传入新疆，之后传入甘肃，最后进入内地。唐五代时期，凤首箜篌已得到广泛使用，这在壁画中多有反映。如敦煌初唐壁画第 335 窟，中唐第 134 窟，晚唐第 12、14、54、85、107、138、141、148、161 窟，五代第 22、61、146、361 窟[①]中都出现了凤首箜篌。凤首箜篌大量出现在唐五代时期的壁画上，充分说明它在这一时期异常流行。

关于琵琶，一般认为有三种：第一种是我国的华夏旧器，即所谓的秦琵琶（或称秦汉子、阮咸），其形制为圆形音箱，直项，四弦，品有 10 余个；另外两种为曲颈琵琶和五弦琵琶，均为外来乐器。这里重点介绍五弦琵琶。

五弦琵琶，又名五弦。其形制据《通典》记载："五弦琵琶，稍小。"[②]梨形音箱，直项，有五弦和五柱。关于五弦琵琶的起源，有的学者认为源于印度，如赵维平、李维路、林谦三、岸边成雄等；有的学者认为它源于龟兹，如周青葆等；有的学者则认为它源于西域（从广义上而言），如常任侠等。本文采用"印度说"。因为据上文所引《隋书》卷一五《音乐下》的记载可知五弦琵琶由印度传入，传入时间也在张重华占据凉州之时。

五弦琵琶历经十六国、北魏、北齐、隋等历史时期，一直被广泛使用于宫廷乐舞之中，至唐而大盛。唐代的宫廷十部乐中有八部都使用了五弦琵琶，这八部乐分别为：燕乐、高丽乐、天竺乐、高昌乐、龟兹乐、疏勒乐、西凉乐、安国乐[③]。唐代还出现了多位善弹五弦琵琶的音乐家，如前述的赵壁、裴神符、康昆仑等。此外，教坊中还有许多擅长五弦琵琶的"搊弹家"。文物资料中也有许多五弦琵琶图像，如在新疆克孜尔第 8 、14、38、80、98、100、192、196 等窟，库木吐拉第 56、58 窟，森木赛姆第 42、48 窟中都可见到[④]。可见，五弦琵琶在唐代十分盛行。

毛员鼓亦源于印度。据林谦三的《东亚乐器考》论述，毛员鼓与都昙鼓等细腰鼓均来自印度[⑤]。《文献通考》亦记载："毛员鼓，……扶南、天竺之乐器也。"[⑥]关于毛员鼓的形制，《文献通考》云："毛员鼓，似都昙鼓而大。"[⑦]根据前述《隋书》的记载，可知它也是在张重华据有凉州之际与五弦琵琶、凤首箜篌等乐器一起传入中国的。唐时"胡乐"中的天竺、龟兹、扶南、高昌乐都用毛员鼓[⑧]。此鼓于中唐时被弃绝。

---

① 周青葆：《丝绸之路上的凤首箜篌（上）》，《乐器》2010 年第 4 期，63 页。
② 杜佑：《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988 年，3679 页。
③《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975 年，1068-1071 页。
④ 周青葆：《琵琶溯源》，《音乐探索》1985 年第 3 期，47 页。
⑤（日）林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962 年，106 页。
⑥ 马端临：《文献通考》卷一三六《乐九》，中华书局，1986 年，1208 页。
⑦ 马端临：《文献通考》卷一三六《乐九》，中华书局，1986 年，1208 页。
⑧《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975 年，1070-1071 页。

都昙鼓是一种细腰鼓，形似腰鼓而小。《通典》记载："都昙鼓，似腰鼓而小，以槌击之。"[①]此鼓亦来自印度，《文献通考》就载："都昙鼓，扶南、天竺之器也，其状似腰鼓而小，以小槌击之。"[②]丰富的文物资料也证明了这一观点，如在印度的巴尔胡提塔浮雕、阿摩罗缚底塔浮雕，以及笈多王朝的绘画、雕刻里都有不少都昙鼓的形象[③]。可见，都昙鼓的确源于印度。关于都昙鼓传入的时间，根据前引资料可知，也是在张重华据有凉州之际。至唐，都昙鼓得到广泛使用，在唐十部乐中，天竺乐、龟兹乐、高昌乐、扶南乐都使用了都昙鼓[④]。唐代敦煌壁画，如第220窟（初唐），第124、148、 172、188、 217窟（盛唐），第231窟（中唐）中都有此鼓的图像[⑤]，这充分说明都昙鼓在中唐以前非常盛行，进而证明了林谦三"都昙鼓大概在唐的前半期已沦于废绝"[⑥]的观点是错误的。但都昙鼓鲜见于晚唐敦煌壁画这一现象，也说明此鼓在晚唐已经由盛转衰，并可能已被废弃。

答腊鼓，又名揩鼓，也源于印度。在古印度桑志浮雕里，就有酷似答腊鼓的一种鼓[⑦]，这应是答腊鼓的原型。而其演奏法则源于西亚乃至埃及地方，因为演奏答腊鼓时"以手揩之"[⑧]，这种演奏方法最初见于西亚[⑨]。关于此鼓的形制，《通典》有载："答腊鼓，制广羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓之揩鼓。"[⑩]由此可知，答腊鼓比羯鼓短，但体型却比羯鼓大。答腊鼓先由印度传入中亚，之后又"于六朝后半期"传入中国[11]。至唐代，"燕乐、龟兹乐、疏勒乐、高昌乐等都使用答腊鼓"[12]。在敦煌石窟壁画第220窟（初唐）南壁，第126、180窟（盛唐），第112窟（中唐）的乐队中均有此种鼓。另外，在自鸣乐中也有不少答腊鼓图像，如第321 窟（初唐）[13]。这进一步说明此鼓在唐代非常流行。但特别要注意的是，148窟中的一件答腊鼓竖胸前演奏[14]，这与传统的演奏方法截然不同，应是一种新的方法。考虑到答腊鼓传入中国时经过了龟兹等地，因而有可能受了西域竖箜篌等器乐的竖弹法的影响。此鼓在唐代盛极一时，之后便开始衰落，并迅速消逝。

二、百戏

[①] 杜佑：《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988年，3677页。
[②] 马端临：《文献通考》卷一三六《乐九》，中华书局，1986年，1208页。
[③]（日）林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962年，106页。
[④]《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975年，1070-1071页。
[⑤] 庄壮：《敦煌壁画上的打击乐器》，《交响——西安音乐学院学报》，2002年第4期，18页。
[⑥]（日）林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962年，110页。
[⑦]（日）林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962年，86页。
[⑧] 杜佑：《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988年，3677页。
[⑨]（日）林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962年，86页。
[⑩] 杜佑：《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988年，3677页。
[11]（日）林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962年，88页。
[12]《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975年，1070-1071页。
[13] 庄壮：《敦煌壁画上的打击乐器》，《交响——西安音乐学院学报》，2002年第4期，19页。
[14] 庄壮：《敦煌壁画上的打击乐器》，《交响——西安音乐学院学报》，2002年第4期，19页。

唐代的很多百戏都源于印度。《旧唐书·音乐志》即载："大抵散乐杂戏多幻术。幻术皆出西域，天竺尤甚。"[①]印度百戏的种类很多，《法苑珠林》引王玄策《西国行传》讲到，王玄策等人在高宗显庆年间到了五印度国，印度国王就"设乐"以招待远道而来的贵客。西国的杂技表演让他们大开眼界，"或有腾空走索，履屐绳行，男女相避，歌唱如戏。或有女子手弄三伎（刀矟枪等），掷空手接，绳走不落。或有截舌自缚，解伏依旧，不劳人功。"[②]随着双方交流的进一步加强，印度的百戏也传入了中国。

印度杂技中的舞刀、走绳、截舌、抽肠等都沿丝绸之路传入了唐朝。据《法苑珠林》卷七六记载，唐贞观二十年(646)，西国有"五婆罗门来到京师"，他们擅长"音乐、祝术、杂戏、截舌、抽腹、走绳、续断"[③]等艺术，长安市民好之者甚众。

印度杂技中的自断手足和刺肠胃之技也曾传入唐朝。据《唐会要》记载："显庆元年（656）正月，高宗御安福门。观大酺。有伎人欲持刀自刺。以为幻戏。"[④]后高宗因其太过残忍而下令禁断。此事《新唐书》有载："天竺伎能自断手足，刺肠胃，高宗恶其惊俗，诏不令入中国。"[⑤]可见，印度的自断手足和刺肠胃之技因不符合中国人的审美心理，很快就被废止，在唐代存在的时间是比较短暂的。

倒立技亦从印度传入。据《新唐书》记载："睿宗时，有婆罗门国献人倒行以足舞，仰置銛刀，俯身就锋，历脸下，复植于背，筚篥者立腹上，终曲而不伤。又扶伸其手，二人蹑之，周旋百转。"[⑥]这里的"婆罗门国"即指印度。可见，至迟在睿宗时，印度的倒立技已传入中国。倒立技为柔术和硬气功表演，表演者不仅要"倒行以足舞"，还要"仰置銛刀，俯身就锋"，看上去十分惊险动人。

三、绘画

在绘画方面，印度对中国的影响非常大，尤其是"凹凸画法"对中国的影响更为深远。"凹凸画法"即叠晕法，也就是现在所说的明暗法、透视法，是指由浅入深或由深渐浅地层层赋色，从而形成层次分明的色阶。而色阶的浓淡疏密则使画作呈现出光影、明暗等效果，从而具有立体感和质感。这种晕染凹凸法，最初见于印度犍陀罗艺术[⑦]。传入西域后，于阗、龟兹画家吸收了此画法人物衣褶紧窄、

[①] 《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975 年，1075 页。
[②] 释道世撰、周叔迦校注：《法苑珠林校注》卷七六《感应缘》，中华书局，2003 年，2254 页。
[③] 释道世撰、周叔迦校注：《法苑珠林校注》卷七六《感应缘》，中华书局，2003 年，2254 页。
[④] 王溥：《唐会要》卷三四《杂录》，中华书局，1955 年，628 页。
[⑤] 《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局，1975 年，479 页。
[⑥] 《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局，1975 年，479 页。
[⑦] 牛克诚：《色彩的中国绘画》，湖南人民美术出版社，2002 年，8 页。

人体肌肉明暗晕染以及裸体等表现手法，同时又借鉴了中原的画法和艺术观念，创造了具有西域风格及地方特色的绘画，形成了于阗画派、龟兹画派等。在唐代，随着中西文化交流的日益频繁，“凹凸画法”经西域传入中国，并对唐代绘画产生了很大的影响，主要表现在人物画、山水画和壁画三方面。

（一）人物画

在人物画方面，唐代著名画家吴道子等都深受“凹凸画法”的影响。吴道子被誉为中国绘画史上的“画圣”，他在绘画创作中就使用了印度“凹凸画法”的技巧和方法。苏东坡在《东坡题跋》中云：“道子画人物如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。”[①]即是说吴道子的人物画采用印度的“凹凸画法”，使用晕染等手法，制造出光影、明暗等效果，从而使画作显得准确而真实。《历代名画记》引汤垕《画鉴》曰：“吴道子笔法超妙，为百代画圣。早年行笔磊落挥霍，如莼菜条。人物有八面，生意活动，方圆平正，高下曲直，折算停分，莫不如意。其敷采，于焦墨痕中略施微染，自然超出纤素，世谓之‘吴装’。”[②]从“人物有八面”可以看出，吴道子的画作极具立体感，这是运用了“凸凹画法”的结果。《历代名画记》又引米芾《画史》曰：“苏子瞻家收吴道子画佛及侍者志公十余人，破碎甚，而当面一手精彩动人。点不加墨，口浅深晕成，故最如活。”[③]“略施微染”、“点不加墨，口浅深晕成”等都是“晕染凹凸法”的特点。从以上论述可以看出，吴道子已深得“凹凸画法”之精要，巧妙地从物象外轮廓向中间由深渐浅地着色，使画面顿时出现高下错落、阴阳分明的艺术效果。可见，印度的“晕染凹凸法”对吴道子的绘画技艺产生了很大的影响。

（二）山水画

唐代的山水画亦深受印度“凹凸画法”的影响。向达在《唐代长安与西域文明》中说：“或谓凸凹画派传入中国，仅在人物画方面微受影响，山水画则仍以骨法为主干。实则中国之山水画至吴道玄亦复起一大变局。”[④]也就是说，“凹凸画法”传入中原后，只是稍微改变了人物画的画法，而山水画仍沿用了传统的骨法。但从吴道子开始，中国的山水画从根本发生了变化。关于其原因，《唐代长安与西域文明》中也有记载：“吴道玄画怪石崩滩若可扪酌，颇疑其用凸凹法，不然不能至此也。”[⑤]即是说，吴道子笔下的怪石险滩富有立体感，令人感到非常真实。这当是他将“凹凸画法”中的体积观念运用于山水画创作的结果。可见，印度的“凹

[①] 苏轼：《东坡题跋》卷五《书吴道子画后》，商务印书馆，1992 年，95 页。
[②] 张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964 年，178 页。
[③] 张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964 年，177 页。
[④] 向达：《唐代长安与西域文明》，三联书店，1957 年，409 页。
[⑤] 向达：《唐代长安与西域文明》，三联书店，1957 年，409 页

凸画法”对唐代的山水画也产生了影响。

（三）壁画

从唐代壁画中，我们亦可以看出印度“凹凸画法”的影响。“凹凸画法”在唐代墓室壁画中得到了普遍使用，其中尤以章怀太子墓、永泰公主墓和懿德太子墓壁画最具代表性。章怀太子墓室画在用色上变化多样，叠晕法使用频率很高，一般沿着衣纹走向进行晕染，具有较强的写实风格和立体感。《客使图》就充分体现了这一特点，该图敷色以晕染为主，深浅变化明显。对于人物的脸部，则层层涂色进行晕染，而对额、鼻、下巴等突出的部分，则用色极淡，这就使整幅画作顿时呈现不同的层次，具有了立体感，画中人物也显得更加真实。永泰公主墓中的壁画创作也多使用晕染法，不但青龙图、白虎图使用叠晕法，而且《宫女图》中人物的服饰，如裙、衫、袍，女侍的披帛等，也多用晕染技法，衣纹的转折处用晕染法来表现色彩变化，为了显示出人物衣着的厚重质感，则层层积染同一色彩[①]。懿德太子墓壁画中的人物面部多晕染成淡赭或淡红色，马匹表现也多用晕染法。

四、雕塑

在雕塑方面，唐朝和印度也有交流，并且相互产生了影响，但总体而言，印度雕塑对唐朝产生的影响比较大。

（一）印度雕塑艺术对唐朝的影响

印度的雕塑艺术传入中国，对唐代的佛教雕塑、金银器制作等都产生了广泛的影响。

在唐代，随着中印交流的日益频繁和印度佛教的东传，印度笈多式的佛像造型艺术也传入中国。在印度佛像造型艺术的影响下，中国的石刻佛像显示出了明显的印度佛像的造型艺术风格。如著名的天龙山石窟佛像，几乎完全抄自印度。因此，许多学者推测，当时可能有印度的雕刻家参与了石窟的造像工作[②]。他们的分析不无道理，因为如果单单由中国工匠雕刻，肯定要有显著的中国风格。而天龙山石窟佛像呈现出如此纯粹的印度雕塑艺术风格，当是印度雕刻家参与创作的结果，并且他们从中还起了关键作用。又如长安敬爱寺的雕塑也深受印度雕塑艺术的影响。《历代名画记》记载：“佛殿内《菩萨》、《树下弥勒菩萨塑像》，高宗麟德二年（665）自内出王玄策取到西域所图菩萨像为样。”[③]即是说，敬爱寺的弥勒菩萨塑像是仿照王玄策从印度取回的菩萨像而塑造的，因此从这尊塑像身上我们

[①] 邹满星：《唐代墓室壁画人物画“胡化”风格研究》，陕西师范大学，2008年，25页。
[②] 李琳：《中国石刻佛像的风格及其断代》，《文史杂志》2000年第4期，47页。
[③] 张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964年，71页。

亦可看到印度雕塑艺术的影响。

龙门石窟寺左室中庭佛像和五台山佛光寺的佛像造型，是唐代佛像造型的代表，它们亦深受印度佛像造型艺术的影响。我们可从以下几个方面看出：

第一，从佛像的衣着上来看。唐代佛像的着装直接承袭了印度佛像的风格，穿全身很少裸露的印度式袈裟，衣纹虽多但却紧贴皮肤，故玲珑的线条清晰可见；佛像的头发已变为印度珠宝帽的形式，少数戴有佛冠的造像，其佛冠式样亦是印度式的。

第二，从佛像的姿态来看。唐代佛像的眼帘稍微下垂，表现出安宁静谧的神态，这是印度笈多式的佛像特有的神情。佛像小腰细颈，有女性化的趋势，身体呈“三曲立姿”的印度风格，重心落在一腿，另一腿膝盖微向前曲，臀部稍斜，两肩向前后微斜[①]。这也是典型的印度石刻佛像的姿势。

除了佛像造型艺术深受印度影响外，唐代金银器纹饰中也保留了不少印度雕塑的元素。如唐代金银器上的摩羯纹就源于印度。摩羯本是印度神话中的一种长鼻、利齿、鱼身的动物，其形象来源于鲸、象、鱼、鳄等。这种纹饰从公元前 3 世纪起在印度就一直非常流行，常见于印度雕塑之中。大约在东汉，摩羯形象随着佛教传入。它在唐代被大量应用于金银器制作中，如何家村摩羯纹金长盘、凯波高足银长杯、何家村摩蝎纹弧腹银碗等[②]。可见，唐代金银器的制作亦深受印度雕塑艺术的影响。

（二）唐代雕塑艺术传入印度

唐代雕塑艺术传入印度主要是通过陶瓷贸易。唐代的陶瓷畅销海外，其中也有不少远销到了印度，如印度南部的迈索尔邦博物馆就藏有晚唐五代的越窑系青瓷和白底褐釉的长沙窑瓷，其中不少就是在印度出土的[③]。又如法国考古工作者在印度本地治里市的阿里加梅杜村就发掘出了一些 9——10 世纪的越州窑瓷盘碎片，它们如今被收藏在附属于法国图书馆的本地治里博物馆中[④]。可见，唐代的陶瓷大量地销往印度，它们独特的造型也会对印度的雕塑艺术产生一定影响。

综上所述，唐朝和印度之间在乐舞、百戏、绘画、雕塑等方面都有交流。通过交流，双方的艺术都得到了发展。

第五节　与波斯的艺术交流

① 李琳：《中国石刻佛像的风格及其断代》，《文史杂志》2000 年第 4 期，48 页。
② 齐东方：《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社，1999 年，319 页。
③ （日）三上次男著、胡德芬译：《陶瓷之路》，天津人民出版社，1983 年，204 页。
④ （日）三上次男著、胡德芬译：《陶瓷之路》，天津人民出版社，1983 年，207 页。

中国和波斯分别作为东亚和西亚的文明古国，交往的历史非常悠久。波斯在安息王朝时(公元前248——公元227)，随着张骞通西域开辟了丝路，便与中国有了联系。在中国古代史书中，如《史记》、前后《汉书》、《魏略》等，都称它为安息国。萨珊朝于公元224或226年兴起后，中国史书，如《魏书》、《周书》、《隋书》、两《唐书》等，改称它为波斯国，并记载了它曾派使臣与中国交聘的史实。唐时的波斯包括萨珊波斯王朝（226——650）后期和伊斯兰教时期（651——1290年）前期。波斯与唐朝间始终保持着友好关系。唐太宗贞观六年（632），萨珊朝末代国王伊嗣俟继承王位，未几，大食人开始大举入侵波斯，伊嗣俟与大食交战兵败，后被人杀害，历时数百年的萨珊波斯王朝最终灭亡。此后，伊嗣俟之子卑路斯避居波斯东境，在吐火罗的支持下建立了流亡政权。唐朝于661年在“于阗以西，波斯以东”设置了16个都督府，其中于卑路斯所在的“疾陵城设置了波斯都督府”，并“以卑路斯为都督”。其后，卑路斯“数遣使贡献焉”。高宗咸亨年间，卑路斯还“自来朝贡”，高宗“甚加恩赐，并拜他为“右武卫将军”[①]。波斯人因阿拉伯人的进攻，也有不少逃入中国。由于他们信仰袄教，677年卑路斯还“奏请于醴泉坊置波斯胡寺”。卑路斯去世之后，唐朝册立卑路斯之子泥涅师为波斯王，客居长安，其后病死长安[②]。波斯与唐朝间这种良好的政治关系也促进了双方的艺术交流。

一、乐舞

唐朝与波斯的乐舞交流主要表现在乐器方面。当时，不少波斯乐器都传入了唐朝，其中最著名的当数竖箜篌、四弦琵琶和纵笛。

竖箜篌为箜篌之一种，关于竖箜篌的形制和弹奏方法，《通典》卷一四四《乐典四》有载：“竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。体曲而长，二十二弦。竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。”[③]可见，竖箜篌属于竖琴之类，由两手一起弹奏。从“汉灵帝好之”亦可窥知，竖箜篌至迟已于东汉灵帝时传入了中国。竖箜篌后多见于六朝至唐宋的绘画、雕塑等艺术作品中，如敦煌第390窟、第112窟的壁画中以及前蜀王建墓石雕中都有演奏的场景。公元5世纪开凿的山西云冈石窟中也有竖箜篌的形象。这充分说明六朝至唐宋时期竖箜篌在中国非常盛行。此外，近十几年来，考古工作者在新疆也发掘了不少竖箜篌的实物，如在新疆切末扎滚鲁克墓地和鄯善洋海墓地就出土了6件竖箜篌[④]。这些文物资料有力地证明了

[①] 王溥:《唐会要》卷一00《波斯》，中华书局，1955年，1783页。
[②] 王溥:《唐会要》卷七三《安西都护府》，中华书局，1955年，1322页。
[③] 杜佑:《通典》卷一四四《乐器四》，中华书局，1988年，3680页。
[④] 杜文玉:《丝绸之路与新罗乐舞》，《人文杂志》2009年第1期，126页。

竖箜篌经新疆传入中国内地的真实性。文献资料也显示，隋唐时期竖箜篌被广泛使用于西凉、龟兹、安国、康国、疏勒、高丽、高昌、天竺等乐部中[1]，这也说明竖箜篌在中国备受欢迎，十分流行。

关于琵琶的来源，首见载于后汉刘熙的《释名》："枇杷，本出于胡中，马上所鼓也。"[2]这里的"枇杷"即包括四弦琵琶。《隋书》卷一五亦载："今曲颈琵琶、竖箜篌之徒皆出自西域。"[3]由于四弦琵琶是曲颈的，因此这里言及的"曲颈琵琶"也指的是四弦琵琶。可见，根据两书的记载，中国的四弦琵琶系由西域传入。但这种乐器并非西域固有，而是自波斯传入的。早在公元前 8 世纪，波斯就已经使用了四弦琵琶。传入中亚一带距今也有 2000 多年的历史了，在撒马尔罕的小雕像和中亚 Airtam 壁画上都可见逼真的琵琶图像。出现于新疆则是在公元前后，在克孜尔第 23、30 窟，库木吐拉第 24、46 窟以及伯孜克里克第 29 窟中都有清晰的描绘[4]。但新疆琵琶的共鸣体要比波斯琵琶的共鸣体修长，这说明新疆并没有完全因袭波斯的旧制，而是进行了改革。四弦琵琶后又通过新疆、甘肃传入中原。降及唐代，在演奏方法上四弦琵琶舍弃了传统的拨子，改以手指弹拨。其后，四弦琵琶又不断得以改革，在音色、音域等方面都有了极大的发展，从而焕发出无限的生机和活力，并长期活跃在中国舞台上。

纵笛也叫竖笛，也由波斯传入中国。日本学者田边尚雄说："纵笛源于西亚，为美索不达米亚、犹太、埃及、希腊古代常吹的乐器，其种类有二，一于吹口处插一芦舌，即觱篥的一种，另一于吹口处仅切斜口，与笛相类。"[5]纵笛系由苇管做成，因为古代西亚多苇，且苇管直而长，适于作笛。纵笛输入中国的时代很早，周末已有之[6]。纵笛经过中亚，再由西域传入中国，后又传入日本。

二、百戏

唐代百戏亦深受波斯影响。波斯传入中国的百戏主要有泼寒胡戏。泼寒胡戏又叫乞寒胡戏，是一种大型游戏活动，其特点是集歌、乐、舞为一体，并于寒冬举行。泼寒胡戏源于波斯，之后通过西域传入中国。其传入中国的时间当在北周。《周书·宣帝纪》最早记载了这一活动：大象元年（579）十二月，"宣帝御正午殿，集百官及宫人内外命妇，大列妓乐，又纵胡人乞寒，用水浇沃为戏乐。"[7]此

[1] 《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975 年，1068-1070 页。
[2] 刘熙撰、王先谦证补：《释名疏证补》卷七《释乐器第二十二》，中华书局，2008 年，334 页。
[3] 魏徵：《隋书》卷一五《音乐下》，中华书局，1973 年，378 页。
[4] 周青葆：《琵琶溯源》，《音乐探索》1985 年第 3 期，50 页。
[5] （日）田边尚雄著、陈清泉译：《中国音乐史》，上海书店，1984 年，165 页。
[6] （日）田边尚雄著、陈清泉译：《中国音乐史》，上海书店，1984 年，165 页。
[7] 令狐德棻：《周书》卷七《宣帝本纪》，中华书局，1971 年，122 页。

戏至唐而盛行一时，唐代文献中有多处记载。《旧唐书》卷一 0 一载："自则天末年，季冬为泼寒胡戏，中宗尝御楼以观之。至是，因蕃夷入朝，又作此戏。"[①]《旧唐书》卷七亦载："（景龙三年）十二月乙酉，令诸司长官向醴泉坊看《泼胡王》乞寒戏。"[②]《新唐书》卷四《中宗纪》记载："（神龙元年十一月）己丑，（中宗）御洛城南门，观泼寒胡戏。"[③]《新唐书》卷五《睿宗纪》又载："（景云二年）十二月丁未，作泼寒胡戏。"[④]可见，泼寒胡戏在唐代主要由皇帝本人或上层贵族发起，其主要功能是接待来使和节日欢庆。

泼寒胡戏后来逐渐盛行于民间，其表演场地也由宫殿前改为街市旁，而表演者也扩展到坊邑间人。关于其流行之盛况，《通典·乐六》有载："腊月乞寒，外蕃所出，渐渍成俗，因循已久。"[⑤]但不久泼寒胡戏即因高级官员的反对而遭禁断。这些官员有县令吕元泰、左拾遗韩朝宗和中书令张说，他们发对泼寒胡戏的理由为它不合儒家传统礼俗。张说就曾上奏："乞寒泼胡，未闻典故，裸体跳足，盛德何观；挥水投泥，失容斯甚。法殊鲁礼，亵比齐优，恐非干羽柔远之义，樽俎折冲之礼。"[⑥]关于其被禁断的原因，今天的学术界还存在不同看法。王克芬认为它"不符合中原民情，与中原的风俗习惯有较大距离"，"而玄宗本人对此也不感兴趣"[⑦]；赵文润认为它"不合中原的礼俗"[⑧]。赵望秦则认为出于政治原因：泼寒胡戏已具有半军事性质，并且有众多王公贵族加入其中，客观上已成威胁皇位安全的隐患，故而不能不果断地予以禁止。[⑨]至于王克芬的观点，笔者查诸史册，并无"玄宗对泼寒胡戏也不感兴趣"的记载，可见，她的观点有些主观。而赵望秦的观点"泼寒胡戏已具有半军事性质，并已成威胁皇位安全的隐患"也有失准确。因为泼寒胡戏本质上只是一种游戏，并不具有军事性质。而他仅靠吕元泰对此戏"旗鼓相当，军阵之势也；腾逐喧噪，战争之象也"[⑩]的描述，就判断泼寒胡戏具有军事性质，理由显然是不充足的。只有"泼寒胡戏不合中原礼俗"这一观点比较合理，因为表演泼寒胡戏时要"裸体跳足"，这的确有悖于中国传统礼俗，作为统治者应该考虑到这种消极影响。

泼寒胡戏虽然被禁断了，但这一活动中流行的曲子《苏莫遮》、舞蹈《浑脱》却仍然继续流传并有所发展变化。可见，唐朝在学习异域艺术时，也会根据自己

[①]《旧唐书》卷九七《张说传》，中华书局，1975 年，3052 页。
[②]《旧唐书》卷七《中宗纪》，中华书局，1975 年，149 页。
[③]《新唐书》卷四《中宗本纪》，中华书局，1975 年，108 页。
[④]《新唐书》卷五《睿宗本纪》，中华书局，1975 年，118 页。
[⑤] 杜佑：《通典》卷一四六《乐六》，中华书局，1988 年，3725 页。
[⑥]《旧唐书》卷九七《张说传》中华书局，1975 年，3052 页。
[⑦] 王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社，1989 年，176 页。
[⑧] 转引自赵望秦：《泼寒胡戏被禁原因发微》，《学术月刊》1998 年第 2 期，94 页。
[⑨] 赵望秦：《泼寒胡戏被禁原因发微》，《学术月刊》1998 年第 2 期，95 页。
[⑩]《新唐书》卷一一八《吕元泰传》，中华书局，1975 年，4277 页。

的审美习惯和传统习俗，对异域艺术进行合理的取舍，从中吸收有用的成分，而舍弃不适合自己的部分。

三、绘画

唐朝与波斯在绘画方面进行了频繁的交流，并且相互产生了广泛的影响。

（一）波斯绘画对唐朝的影响

波斯绘画艺术对唐朝产生了广泛的影响，这基于三个原因：第一，当时双方道路畅通，不少波斯画匠来到唐朝并参与了绘画创作；第二，随着双方友好关系的发展，不少商人、使节等纷纷入唐，他们把波斯的绘画艺术也带入了唐朝；第三，随着摩尼教的东传，包括绘画在内的摩尼教艺术也大量流入唐朝。波斯绘画艺术对唐代绘画艺术的影响主要体现在壁画、纺织品、金银器、陶瓷器等物品的图案上。

波斯绘画艺术对唐代壁画艺术产生了巨大的影响，集中体现在新疆壁画和甘肃敦煌石窟壁画上。新疆作为波斯艺术进入中国的门户，其壁画受波斯绘画艺术的影响最深。如克孜尔千佛洞中的画师洞壁画、海马洞壁画、十六剑带洞壁画、摩耶洞骑士壁画、库木吐拉骑士洞壁画等都富有萨珊波斯的绘画格调，其中不少壁画甚至是由波斯画师参与创作的。而克孜尔壁画中的装饰图案和人物服饰与萨珊波斯的关系尤为密切，如壁画中随处可见的联珠纹图案和供养人穿的波斯翻领长袍，以及天人、菩萨脑后两条帛带的样式和弯曲形状，都生动地反映了波斯艺术对克孜尔壁画的影响[①]。此外，吐鲁番附近哈拉和卓故址的摩尼教寺院壁画，也保留着萨珊艺术的风格。壁画人物都用白描线画，老翁白冠上绘有唐草花纹，色调均以白色为主[②]，富有萨珊波斯的绘画风格。可见，新疆壁画的纹饰、人物服饰、色调、绘画技法等都深受波斯绘画艺术的影响。

波斯绘画艺术对敦煌石窟壁画也产生了广泛的影响。在敦煌石窟的壁画上就出现了不少联珠纹边饰，其具体情况如下：

第 397 窟	初唐	西壁龛沿画联珠纹边饰[③]
第 283 窟	初唐	西壁龛沿画联珠纹边饰[④]
第 373 窟	初唐	西壁龛沿画联珠纹边饰[⑤]
第 381 窟	初唐	西壁龛沿画联珠纹边饰[⑥]

① 余太山：《西域文化史》，中国友谊出版社，1996 年，204 页。
② 沈福伟：《中西文化交流史》，上海人民出版社，2006 年，108 页。
③ 敦煌文物研究所整理：《敦煌莫高窟内容总录》，文物出版社，1982 年，145 页。
④ 敦煌文物研究所整理：《敦煌莫高窟内容总录》，文物出版社，1982 年，101 页。
⑤ 敦煌文物研究所整理：《敦煌莫高窟内容总录》，文物出版社，1982 年，136 页。
⑥ 敦煌文物研究所整理：《敦煌莫高窟内容总录》，文物出版社，1982 年，139 页。

第 97 窟	唐代	主室窟顶绘联珠纹[①]
第 91 窟	盛唐至中唐	西壁龛顶画联珠纹边饰[②]
第 15 窟	晚唐	西壁龛顶画联珠纹边饰[③]

此外，敦煌壁画中还有中唐 36 窟联珠对雁纹藻井和 420 窟西壁龛侧菩萨塑像裙上联珠狩猎驯虎纹等。联珠纹是波斯最有代表性的纹饰，它们大量出现在敦煌石窟的壁画中，充分说明敦煌壁画受波斯绘画艺术的影响十分广泛。

波斯绘画艺术对唐代的影响还集中体现在汉锦的图案中。唐时，传统汉锦中那种卷云和各种鸟兽横贯全幅、前后连续的布局已很罕见，代之而起的是以联珠圆圈分隔成的多个花纹单元。如在新疆阿斯塔那地区出土了不少颈有绶带的立鸟纹锦。夏鼐认为："这些颈有绶带的立鸟纹和我国旧有的鸾鸟和朱鸟纹不同。它的颈后有二绶带向后飘，口衔有一串颈练形物，下垂三珠。颈部和翅膀上都有一系列联珠纹。这些都是所谓萨珊式立鸟纹的特征。"[④]由此可见，阿斯塔那地区的立鸟纹锦图案源于波斯。又如，在新疆、青海、甘肃等地还出现了很多唐代的翼马纬锦。赵丰先生通过细致的对照、缜密的分析，认为织锦上的图案源于波斯。翼马纬锦上最常见的图案是对称的花树对马，花树下共有两马，通常是马身跃起，马首朝外，马体相背。马侧各站立一人，伸手挽住马颈，回顾马后，形成两人相对的局面。这种人在马侧的纹饰在波斯银器上也很常见，如现藏大都会博物馆的一件 5 至 6 世纪的伊朗银盘上就有此像。两匹翼马相对，低头饮水，翼朝上，一人持直杆状物站于马前[⑤]。可见，唐代翼马纬锦上的花树对马等纹饰也来自波斯。

唐代金银器上的图案也深受波斯绘画的影响。波斯的很多工艺品上多以带双翼的动物形象作为装饰，并在动物四周加绳索纹圆框，这就是所谓的"徽章式纹样"[⑥]。这种"徽章式纹样"在唐代文物上也有发现，如在陕西西安何家村曾出土了"坛狮六出石榴花结纹银盒"和"凤鸟翼鹿纹银盒"，盒盖上就有的翼狮及翼鹿形象[⑦]，毫无疑问，它们都源于波斯。

唐代陶瓷器上的不少纹饰也来自波斯，典型器物有三彩凤首壶等。凤首壶腹两侧有浮雕状的模印纹饰，周围有流云。这是典型的波斯图案。此外，唐代陶瓷上的联珠纹、卷草纹、葡萄藤蔓、武士骑射、禽鸟踏枝、联珠镶宝石等图案，也都是波斯艺术品上常见的纹饰，显然是受波斯艺术影响的结果。

---

① 敦煌文物研究所整理：《敦煌莫高窟内容总录》，文物出版社，1982 年，31 页。
② 敦煌文物研究所整理：《敦煌莫高窟内容总录》，文物出版社，1982 年，29 页。
③ 敦煌文物研究所整理：《敦煌莫高窟内容总录》，文物出版社，1982 年，6 页。
④ 夏鼐：《新疆新发现的古代织品——绮、锦和刺绣》，《考古学报》1963 年第 1 期，45-76 页。
⑤ 赵丰：《唐系翼马纬锦与何稠仿制波斯锦》，《文物》2010 年第 3 期，77 页。
⑥ P .O.Harper, The Royal Hunter,New York,1978.
⑦ 张旻萌：《丝路上的艺术交流——波斯萨珊艺术特色及其对唐朝艺术的影响》，《艺术理论》2009 年第 12 期，241 页。

唐代铜镜上的图案纹饰也深受波斯绘画艺术的影响，唐代铜镜上就常用波斯的典型纹饰联珠纹作为分割线来划分装饰面。如1982年在陕西凤翔出土的唐朝宝相花镜背面，就是以联珠纹包围钮座，围绕中间的纹样则是6个内有宝相花纹的联珠纹，中间的短颈联珠纹花蕊也清晰可见；又如1985年在安徽寿县出土了一面唐代联珠葡萄纹镜，其背面纹饰为纯圆圈围绕葡萄纹，中间的四个联珠则以葡萄藤蔓作为连接纽带[①]。这表明，隋唐时期的铜镜制作工艺曾吸收了西亚的因素。

（二）唐代绘画艺术对波斯的影响

唐代绘画艺术对波斯的影响较小，主要体现在陶瓷器上。如波斯在8——9世纪左右从中国输入了唐三彩后，就仿制出了“波斯三彩”。“波斯三彩”以白色为底色，表面施有绿釉、黄褐釉等，看起来五彩斑斓，恍若唐三彩。如收藏于乌兹别克撒马尔汗市文化艺术博物馆的多彩釉流纹壶，它是公元9——10世纪时两河流域生产的多彩釉陶器，绿与黄褐釉条纹流淌自然，不事雕琢，又巧妙地利用露出的白色底釉，将两色变成了三色，形成独特的色彩效果。又如日本出光美术馆收藏的多彩釉烛台和连体钵，它们都是公元9——11世纪期间伊朗生产的多彩釉陶器，其施釉方法是在白色底釉上点撒不规则的绿、黄、褐釉斑，也是仿制唐三彩的杰作[②]。可见，“波斯三彩”的色彩、纹饰都极似唐三彩。日本学者三上次男就曾说：“波斯把进口的中国陶瓷作为模型，按照中国产品的特征、形状与花纹仿制相似的陶器。”[③]可见，中国陶瓷的造型和花纹都对波斯产生了影响。

四、雕塑

在雕塑方面，唐朝和波斯亦互有交流和影响，但波斯雕塑艺术对唐朝的影响要远远大于唐代雕塑艺术对它的影响。

（一）波斯雕塑艺术对唐朝的影响

波斯雕塑艺术对唐朝的影响主要体现在金银器、陶瓷器、印章等工艺品的造型上。

1. 金银器造型

唐代金银器的造型很多源于波斯。张广达曾说：“唐代金银器皿制造是在外国进口金银器皿影响下发展起来的新兴手工业。在初期阶段，曾受到波斯萨珊朝金银器工艺的影响。直到安史之乱以前，中国自制的金银器皿中还有较多的萨珊波斯式金银器器型，主题纹饰是忍冬、宝相花和多瓣小团花。……”[④]考古资料也证

[①] 刘华年：《唐代铜镜纹样的胡化成分探析》，《苏州工艺美术职业技术学院学报》2008年第3期，44页。
[②] 紫玉：《唐三彩的姊妹花——异域三彩》，《收藏界》2011年第2期，67页。
[③] （日）三上次男：《陶瓷之路》，天津人民出版社，1983年，127页。
[④] 张广达：《天涯若比邻》，中华书局（香港）有限公司，1988年，116页。

实了这一观点。如萨珊波斯金银器常用的凸纹装饰工艺对唐代早期的金银器装饰工艺就产生了较大的影响。凸纹装饰技术属于捶揲工艺，又称为模冲，即在金银器物的表面，以事先预制好的模具冲压出凸起的花纹图案，其特点是主体纹饰突出，立体感强。西安南郊何家村窖藏出土的舞马衔杯纹皮囊式银壶、鎏金龟纹桃形银盘和鎏金双狐双桃形银盘就是用这种装饰技法制成的。可见，波斯的凸纹装饰技术已传入唐朝并影响了唐代金银器的制作。又如波斯的多曲长杯对唐代金银器制作也有深远的影响。多曲长杯是典型的波斯萨珊式的器物，口沿和器身呈变化的曲线，宛如一朵开放的花朵[①]。唐人对这种造型奇特的器物十分喜爱，但是萨珊式多曲长杯内部有突出的棱线，与中国器物光滑的内部不同，使用功能不符合中国人的习惯。优美的形态和使用上的缺陷成为实用与观赏之间的矛盾。为此，唐代工匠加高器足和器身，淡化内壁凸起的棱线，经过不断的改进和调整，中晚唐时期的多曲长杯表现出了全然不同于萨珊式长杯的面貌，并最终成为唐代的创新作品。可见，唐代金银器的制作不但吸收了波斯多曲长杯的造型艺术，而且又根据唐代的审美观念和使用习惯对它进行了改造，使之融入了中国因素。

2. 陶瓷器造型

在唐代，不少波斯陶瓷器就传入了中国，国内出土的波斯釉陶器即是明证。迄今为止，境内出土的波斯陶瓷器至少已有两批。一批出土于扬州，其中有一件绿釉陶壶。另外，在当地唐城遗址的晚唐地层中，还多次发现波斯釉陶器的碎片。另一批出土于福州莲花峰的刘华墓中，……。墓中随葬了三件孔雀蓝釉的陶罐，其器形、釉色和腹部贴饰的纹饰，都与伊朗发现的 9 至 10 世纪釉陶罐相同[②]。当然，这里列举的只是少数几件。此外，还有不少未被发掘的，这充分说明波斯的陶瓷器已传入了唐朝。这些波斯陶瓷器流入唐朝后，对唐代陶瓷器的造型艺术也产生了一定影响。如唐陶瓷器中的凤首壶与波斯的胡瓶外形相似，唐白瓷贴花高足杯和波斯果实纹钵外型基本一样，唐白瓷三彩中的高足杯和波斯银质酒杯一致，唐白瓷、士清瓷中的六曲高足杯和波斯银质八曲银杯结构一样，唐白瓷、青瓷双龙樽和波斯青铜双柄樽造型结构基本一样，唐白瓷、三彩釉陶中的狮头、牛头、羊头杯和波斯狮头形银杯一样[③]。大量例子说明，波斯雕塑艺术已对唐代陶瓷造型艺术产生了广泛的影响。

这里重点介绍一下青釉凤首龙柄壶。此壶为唐代宫廷御用瓷器，现收藏于故宫博物院藏。它的胎色灰白，通体施青釉，其盖和口塑成一个扁状高冠、大眼、尖嘴的凤头，与壶口相吻合，凤眼微睁，并可以活动移除；头部衔口沿，盘口型，

---

① 谭前学：《唐代金银器中的外来影响》，《荣宝斋》2006 年第 4 期，29 页。
② 张广达：《天涯若比邻》，中华书局（香港）有限公司，1988 年，117 页。
③ 夏鼐：《新疆新发现的古代织品——绮、锦和刺绣》，《考古学报》1963 年第 1 期，43 页。

盖的另一边直落到底部，蟠结成壶的一条龙柄，龙头伸向壶口，前肢抚于肩部，后肢安于喇叭形底座，其着力点与壶底相连，使提携时大为省力；瘦长的壶身满饰层层繁褥瑰丽的雕刻和堆贴花纹，分饰联珠、忍冬、莲瓣、宝相花纹、流云、葡萄，造型奇特。其腹部由六个联珠纹组成的开光内，六个力士臂纳彩带扬手举动作舞蹈状，力士身体健壮，却又舞步轻快，形象略带夸张，圆鼓的肌肉和飘动的彩带，一刚一柔。值得注意的是顶部、颈部和胫部有六个粗圆立体的萨珊波斯联珠纹所组成的圆圈[①]，这是典型的波斯图案。可见，青釉凤首龙柄壶上的联珠纹造型亦深受波斯雕塑艺术的影响。

3. 印章造型

波斯的印章也传入了唐朝，如 1981 年，在宁夏固原的一处隋唐墓地中就曾出土了一枚波斯印章，经发掘得知这是一处中亚粟特侨民墓地。发掘报告称："这枚印章出自唐咸亨元年(670)十一月粟特胡史诃耽与其汉族妻子张氏合葬墓，为蓝色圆形宝石印章，圆形，一面光洁，一边凸起。另一面刻有纹饰，为一卧狮。其面部清晰，鬃毛直竖。身后立三棵树状物，顶似花蕾。上有一周铭文，铭文属中古波斯帕勒维铭文系统。"[②]林梅村认为这枚印章来自波斯，他的理由有二：第一，印章铭文属于中古波斯帕勒维铭文系统；第二，狮神守护生命树这一主题源于萨珊波斯艺术，它是萨珊波斯火祆教艺术的显著特征[③]。可见，这的确是一枚由波斯输入的印章，而它那精巧的雕塑艺术也会对唐朝产生一定的影响。

（二）唐代雕塑艺术对波斯的影响

唐代雕塑艺术对波斯的影响也是通过陶、瓷器艺术产生的。如前文所述，唐代的陶瓷器通过丝绸之路也远销到波斯。如在伊朗西拉夫遗址就出土了长沙窑椰树纹四曲盘，伊朗内沙布尔遗址也出土了长沙窑黄釉褐彩联珠纹罐[④]。这些陶、瓷器的造型具有较高的艺术价值，对波斯的雕塑艺术产生了一定影响。前文已经提到，华丽的"波斯三彩"和白釉彩陶就是波斯仿照唐三彩、邢窑白瓷而制作的。可见，唐代雕塑艺术对波斯也产生了一定影响。但"波斯三彩"和白釉彩陶只是基本采用了中国陶瓷的样式，而不是原样照搬，各个种类都融入了波斯风格，如华丽的色彩、天马行空式的花纹等[⑤]。可见，波斯在学习唐代雕塑艺术时，也保持了本民族雕塑艺术的独立性。

[①] 陈继春：《萨珊波斯与中国美术交流——中国美术中的琐罗亚斯德教因素》，《内蒙古大学艺术学院学报》2007年第 4 期，42 页。
[②] 罗丰：《固原南郊隋唐墓地》，文物出版社，1996 年，240-247 页。
[③] 林梅村：《汉唐西域与中国文明》，文物出版社，1998 年，206 页。
[④] 张国刚等：《中西文化关系史》，高等教育出版社，2006 年，139 页。
[⑤] 邓禾颖：《试论波斯文化与唐代陶瓷的关系》，《陶瓷研究》1999 年第 3 期，46 页。

第六节　与大食的艺术交流

大食是唐朝对阿拉伯帝国的称呼。大食和唐朝大致建立于同时，两国人民都创造了光辉灿烂的文明。唐朝和大食之间虽然距离遥远，但双方间的交往却十分频繁。中国与大食的初次通使在公元651年。《旧唐书》卷四记载："（永徽二年）八月乙丑，大食国始遣使朝贺。"[①]这种友好关系一直维持到公元798年，期间来到长安的大食使节共有39次之多。除了派遣使者这种友好关系外，双方间还存在贸易往来、宗教交流、战争和冲突等多种关系。伴随着双方的交往，它们在艺术方面也互有交流和影响，主要表现在乐舞、书法、绘画、雕塑等方面。

一、乐舞

大食乐舞大量输入对唐朝，并对唐代乐舞产生了深远的影响，这主要表现在音乐乐调和乐器两方面。

（一）音乐乐调

大食音乐对唐朝的影响主要表现在乐调方面。唐朝一向重视吸收异邦的乐舞成就，尤其是唐玄宗李隆基，他搜集了各国的乐曲，并按特色、声调之不同，将之与传统的中国音律谐和对应起来，以便于演奏。由于阿拉伯乐曲的声调与中国的"太蔟商"调相谐，因此，唐玄宗就将"太蔟商调"改为"大食调"，即阿拉伯调。由此可知，唐代音乐中的大食调源于阿拉伯音乐。由于此调所奏之曲铿锵有力，节奏感强，富有表现力，因此唐代威武雄壮的曲子如大定乐、英雄乐、武成升平乐等曲子，都是用大食调来演奏的[②]。可见，大食调在唐代音乐中得到了广泛的使用。

（二）乐器

不少大食乐器通过伊斯兰教这一媒介传入唐朝，并对中国乐器产生了深远的影响。

众所周知，伊斯兰教于公元7世纪传入中国，从此，阿拉伯音乐便借助伊斯兰教在中国传播开来。阿拉伯音乐进入今天蒙古、新疆和西藏地区，并最终影响到了中原音乐。如新疆地区流行的卡龙、西塔尔、热瓦甫、达甫、那格拉等乐器都是随伊斯兰教传入的阿拉伯乐器，只是名称略有变化而已[③]。又如，在西藏有一种被称作哈力甫的簧乐器，其前身即被认为是阿拉伯系乐器萨纳奈依。再如，喇

① 《旧唐书》卷四《高宗本纪》，中华书局，1975年，69页。
② 宋岘：《中国阿拉伯交流史话》，中国大百科全书出版社，2000年，76页。
③ （日）岸边成雄：《伊斯兰音乐》，上海文艺出版，1983年，89页。

嘛教代表性乐器“姜顿”，即一种长喇叭，全长 12 至 15 尺，可折叠为 4 段或 5 段来收藏。许多学者认为它亦属于伊斯兰阿拉伯系乐器[①]。可见，中国的不少乐器都和阿拉伯乐器有关，有的本身就是阿拉伯乐器，只不过改变了名称；有的乐器则脱胎于阿拉伯乐器，之后逐渐演变成了中国乐器。

二、书法

公元 651 年，伊斯兰教传入中国。之后，大食书法也随之流入。这是因为伊斯兰教传入中国后，不少教徒在中国各地兴建了清真寺，并且这些清真寺的拱门、凹殿、墙壁和石碑上都刻有各种书体的阿拉伯文[②]。各种阿拉伯字体都以曲线变化为特征，与植物纹的波状线条有异曲同工之处，并以此作为装饰手段。从 8 世纪至今，阿拉伯艺术家一直用这种书法装饰清真寺[③]。可见，随着伊斯兰教传入中国，阿拉伯的书法也传到了唐朝。但大食书法对唐代却没有产生影响，这是因为大食书法和唐代书法是两种截然不同的艺术，大食书法以阿拉伯文字为基础，而唐代书法以汉字为基础，两者没有相同之处，因此相互间不可能产生影响。

三、绘画

当时，既有唐代绘画传入大食，也有大食绘画艺术传入唐朝，而且大食绘画艺术对唐朝还产生了广泛的影响。

（一）大食绘画艺术对唐朝的影响

大食的绘画艺术对唐朝产生了广泛的影响，这集中体现在纹饰方面。通过陆、海交通路线，阿拉伯的纹饰传到了唐朝，对中国的数字纹、几何纹、植物纹、文字纹等都产生了深远的影响。如 1975 年，在扬州唐城遗址考古发掘工作中，考古工作者意外地发现了一片青花瓷枕的碎片。此青花瓷片胎色灰白，底面有烟熏痕迹，正面釉色灰白，并有细冰裂纹，青花呈蓝色。这种花纹图案从未出现在中国的陶瓷器上，但却与同时期的伊斯兰地区盛行的植物图案为主要装饰内容的纹样很相似[④]。这说明，这种青花图案是受阿拉伯绘画艺术影响的产物。又如，晚唐五代长沙窑生产的瓷器也颇具伊斯兰风格。长沙窑的瓷器形状有长颈壶、溜肩长醉胡、海棠式杯、短颈双耳管等，戴流灯，瓷塑胡人；纹饰有阿拉伯文、椰枣树、圆珠组成的菱形纹、圆圈纹、弧线纹、排点纹、鸟纹、四出花叶纹、竖条纹等，上面还有“真主伟大”、“真主仆人”等宗教词语，装饰手法有印花，甚至彩绘。

[①] 曾书柔：《唐朝与阿拨斯朝的对外音乐交流》，对外经济贸易大学，2006 年，25 页。
[②] 陈进惠：《试论阿拉伯书法在中国穆斯林中的传播与发展》，《世界宗教研究》1994 年第 2 期，96 页。
[③] 蒲瑶、员智凯：《从文明交往看中阿古代纹饰文化的交融》，《社会科学家》2006 年第 7 期，44 页。
[④] 张志刚：《扬州唐城出土青花瓷的测定及其重要意义》，《中国陶瓷》1984 年第 3 期，59 页。

长沙窑作为唐代的名窑之一，其生产的瓷器很多用于外销。为了投其所好，长沙窑的瓷器具有异域风情是合情合理的。但中国陶瓷专家马文宽却从另一角度解释了这一现象。他指出："伊斯兰商人已经深入中国瓷器生产区订货，并参与了瓷器的设计与生产。"[①]他的观点很有道理，因为当时中国的瓷器在国外很畅销，再加上中国和阿拉伯间的海上交通很发达，因此，众多伊斯兰商人为了谋取更多利润而前来中国参与瓷器的设计与生产，这是合情合理的。同时，这些伊斯兰商人在参与设计瓷器的过程中，也把大食的绘画等艺术传入中国，并使之融入到中国的艺术中。

（二）唐代绘画艺术传入大食

唐代绘画艺术对大食产生了深远的影响，而战争起了重要作用。在阿巴斯王朝（750——1258）统治的早期，中国和阿拉伯的关系曾非常紧张。公元 751 年 7 月，大食和唐朝为了争夺中亚地区，在怛罗斯河的中国边境上酿成了一场流血冲突。此次战争以中国军队的失败而告终。在这次战争中，一些士兵成了阿拉伯人的俘虏。在他们中间，有许多人通晓绘画、造纸等技术[②]，这些技术很快受到阿拉伯人的重视。这在杜环的《经行记》中也有记载："绫绢机杼，金银匠，画匠，汉匠起作画者，京兆（今陕西西安）人樊淑、刘泚，织络者河东（今山西省）人乐隈吕礼。"[③]这说明这些画工已把包括绘画在内的唐代艺术传播到了大食。

四、雕塑

在雕塑方面，唐朝对大食也有影响，这种影响是通过唐朝输入的大量陶瓷器产生的。唐朝的陶瓷器主要通过丝绸之路传入阿拉伯。8 至 9 世纪巴士拉学者扎希兹编纂的《商务的观察》开列了从世界各地输入巴格达的商品，其中从中国输入的货物有丝绸、瓷器、纸张、墨、香料、孔雀等[④]。《道里邦国志》中也列举了中国输入阿拉伯世界的商品名目，主要有"丝绸、宝剑、沉香、马鞍、陶瓷等"[⑤]。此外，哈里发哈伦·阿·拉施德统治期间（786——806 年），暴虐的呼罗珊总督阿里·本·爱薛极力搜刮聚敛，他向哈里发进贡的各项金银财宝当中，除了两千件精美的瓷器，还有哈里发宫廷里从未见过的 20 余件"中国天子御用的瓷器"，如碗、杯、盏等[⑥]。

中国输入阿拉伯的陶瓷器，其造型、装饰纹样等对阿拉伯的雕塑也会产生一

---

① 转引自尚刚：《隋唐五代工艺美术史》，人民美术出版社，2005 年，135 页。
② 周一良：《中外文化交流史》，河南人民出版社，1987 年，748-749 页。
③ 杜环著、张一纯笺注：《经行记笺注》，中华书局，2000 年，4 页。
④ 转引自李斌城：《唐代文化》，中国社会科学出版社，2002 年，1735 页。
⑤（阿拉伯）胡尔达兹比赫：《道里邦国志》，中华书局，1991 年，73 页。
⑥（日）三上次男著、胡德芬译：《陶瓷之路》，天津人民出版社，1983 年，159 页。

定影响。如到唐末，阿拉伯仿中国瓷器的技术已经相当娴熟，其花纹、造型酷似中国瓷器的真品[①]。又如叙利亚曾出土一件年代约在8至9世纪的伊斯兰青铜水注，其艺术造型完全模仿中国隋唐时期流行的青瓷鸡首壶。这件珍贵文物目前收藏于纽约大都会博物馆[②]。再如，文物专家发现，在众多伊斯兰艺术品中，有不少都是以孔雀作为题材的[③]。伊斯兰的孔雀纹样当来自中国，因为它们与中国凤凰的形态、姿势都极为相似。可见，唐代雕塑艺术对大食的影响是较为广泛的。

唐朝与阿拉伯之间的艺术交流，由于资料所限，内容不够丰富。但从中我们也可以看出，二者间的艺术交流是全面而广泛的。

第七节　　与朝鲜半岛的艺术交流

在唐代，朝鲜半岛上的三个政权为新罗、百济和高句丽。唐朝与它们之间也有密切的交往，唐朝先是联合新罗灭了百济，并在原百济统治区设立熊津等五都督府；接着又联合新罗灭了高句丽，在原高句丽统治区设立安东都护府；之后，唐与新罗为了争夺领地又展开了斗争。但由于当时西北少数民族吐蕃崛起，严重威胁到唐的安全，于是唐把主要精力逐渐转移到西北，不再干预东北边疆事务。至此，双方约定：唐与新罗遂以大同江为界，西起大同江，东至元山湾以南地区皆为新罗所占有。尽管唐与三个政权之间有战争和冲突，但唐与它们之间亦有友好交往的历史，唐朝与三国间在艺术方面也互有交流和影响，其中以唐对三国的艺术影响占主流。本文从乐舞、百戏、书法、绘画和雕塑五个方面进行论述。需要指出的是，中国输入朝鲜半岛的艺术，除书法外，其余大多都是由西域诸国、印度、波斯等国传入中国，经过中国加工后，又传入朝鲜半岛的。

一、乐舞

唐朝和高句丽、百济、新罗三国间都进行过乐舞艺术交流。

（一）唐朝与高句丽的交流

唐朝与高句丽在乐舞方面有着广泛的交流，但流入高句丽的唐代乐舞要远远多于进入唐朝的高句丽乐舞。由于高句丽与中国接壤，因此双方间的艺术交流大多是通过陆路进行的。

1．高句丽乐舞盛行于唐

[①] 王铁铮：《历史上的中阿文明交往》，《西北大学学报》2004年第3期，118页。
[②] http://www.metmuseum.org/toah/hd/umay/ho-41.65.htm.
[③] 林梅村：《青海都兰出土伊斯兰织锦及其相关问题》，《中国历史文物》2003年第6期，54页。

高句丽乐舞早在“(南朝)宋初”就进入中国[①]，降及隋唐，它们在中国已非常流行。在隋开皇初所置的七部乐中就有高丽乐，唐初设九部乐，后增至十部，高丽乐均被列入其中。则天年间，高丽乐就有25首曲目。据《唐会要》记载:“至天后时，《高丽乐》犹二十五曲。”[②]高句丽乐舞也深得文人学士和高官显宦的喜爱。如李白有感于高句丽乐舞的艺术魅力，就挥笔写了《高句丽》一诗:“金花折风帽，白马少迟回，翩翩舞广袖，似鸟海东来。”[③]又如御使大夫杨再思，曾在“公卿集宴”时，“剪縠缀巾上，反披紫袍，为‘高丽舞’”，引得满堂笑声[④]。可见，高句丽乐舞是十分盛行的。

2. 唐代乐舞艺术流入高句丽

唐朝的大量乐舞艺术传入高句丽，集中表现在乐舞作品和乐器两方面。

第一，乐舞作品。在唐代，源自西域的胡旋舞已通过中国传入了高句丽。《新唐书・礼乐十一》记载:“高丽伎，有弹筝、搊筝、凤首箜篌……又有五弦、义嘴笛、笙……胡旋舞，舞者立毬上，旋转如风。”[⑤]可见，唐时的高丽乐中已有胡旋舞，即胡旋舞于唐代以前就已传入了高句丽。那么胡旋舞具体于何时传入高句丽?根据考古资料，笔者认为至迟当在4世纪。在朝鲜安岳第三号坟(河坟)玄室东壁的一幅高句丽时期的壁画上便有三位乐师和一位舞者。三位乐师双膝跪在的演奏席上，分别演奏着玄琴、阮或长笛。舞者的头巾垂在边上，他的鼻子又高又长，双腿交叉呈X形，手心相对向上抬起。他的上衣与裤子颇似高丽男子所着的衣装，但他裤管上的直线与他的头饰表明他身着的是胡装[⑥]。韩国学者李惠求根据服饰、舞姿等判断舞者跳的正是胡旋舞[⑦]。而安岳第三号坟为4世纪的墓，可见胡旋舞至迟已于4世纪传到了高句丽。

第二，乐器。高丽乐所用乐器，据《隋书》卷一五《音乐下》记载，主要有“弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小觱篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝等十四种”[⑧]。两《唐书》的记载与《隋书》略同，只是多出了“搊筝、凤首箜篌、义嘴笛、葫芦笙、檐鼓、龟头鼓、大觱篥等”[⑨]。这说明唐时高丽乐所用乐器的种类增多了。其中不少乐器即是由中国传入的，如五弦琵琶、竖箜

[①]《唐会要》卷三三《东夷二国伎》，中华书局，1955年，619页。
[②]《唐会要》卷三三《东夷二国伎》，中华书局，1955年，619页。
[③]《全唐诗》卷二六李白《高句丽》，中华书局，1960年，373页。
[④]《新唐书》卷一0九《杨再思传》，中华书局，1975年，4099页。
[⑤]《新唐书》卷二一《礼乐十一》，中华书局，1975年，470页。
[⑥](朝鲜)朝鲜科学院考古学及民俗研究所:《安岳第三号坟发掘报告》，《遗迹发掘报告3》，平壤科学院出版社，1958年，20页。
[⑦](韩国)李惠求:《朝鲜安岳第三号坟壁画中的奏乐图(下)》，《黄钟——武汉音乐学院学报》2005年第1期，140页。
[⑧]魏徵:《隋书》卷一五《音乐下》，中华书局，1973年，380页。
[⑨]《新唐书》卷二一《礼乐十一》，中华书局，1975年，470页。

篌、齐鼓、担鼓、筚篥、义嘴笛等。

如前所述，五弦琵琶源于印度，于张重华占据凉州之际传入中原，后又经中国传入高句丽。至于五弦琵琶琵琶传入高句丽的时间，至迟当在隋朝，因为如前文所述，早在隋朝，高丽乐中就已使用了五弦琵琶。

本章第五节已经介绍了竖箜篌的形制、弹奏方法等，这里不再赘述。竖箜篌源于波斯，于东汉灵帝时传入中国。之后又经中国传到了高句丽。日本学者林谦三认为它传入高句丽的时间“在六朝之末”，是经由“北朝之国”输入的[①]。

齐鼓是一种敲击乐器。关于其形制，《通典》卷一四四《乐典四》有载：“齐鼓，如漆桶，大一头，设齐于鼓面如麝齐，故曰齐鼓。”[②]敦煌壁画第 285 窟（西魏）中就有飞天双手拍击齐鼓的图像，其中的麝脐之物十分突出[③]，这与史书中的记载相吻合。齐鼓源于印度，《通典》卷一四六《乐典六》记载：“有婆罗门乐，用漆筚篥二、齐鼓一。”[④]后齐鼓传入西域，北魏时传入内地，之后又传入高句丽。

担鼓也是一种敲击乐器。关于其形制，《通典》卷一四四《乐典四》亦有记载：“担鼓，如小瓮，先冒以革而漆之。”[⑤]担鼓在敦煌壁画中多有表现，主要集中于北魏、西魏窟中，如北魏第 251、 257、259 窟和西魏第 288 窟中均有天宫乐伎演奏担鼓的图像[⑥]。担鼓源于中亚，《册府元龟》卷五七九《掌礼部·夷乐》记载：“安国乐有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、双觱篥、正鼓和铜钹、等箫、小觱篥、桃皮觱篥、齐鼓、担鼓具等十四等为一部。”[⑦]之后又通过河西走廊传入中国，再经中国传入高句丽。

筚篥，根据前文论述可知它源于龟兹，并于公元 382 年传入中原。至唐，筚篥已出现七类变种，如大觱篥、小觱篥、双觱篥、桃皮筚篥、银字觱篥、漆觱篥、柳皮觱篥等。其中流传到朝鲜半岛的有小筚篥、大筚篥和桃皮筚篥。关于筚篥传入朝鲜半岛的时间，文献中没有明确记载，估计在唐代以前就已传入了。到王氏高丽时，从宋朝引进了所谓“大晟雅乐”，其中仍然有筚篥，并且还出现了细筚篥。细筚篥除在宫廷使用外，还在民间广泛流行，是朝鲜三大乐部“乡部乐”的主要乐器之一，故又有乡筚篥之称。如今，细筚篥在中国朝鲜族民间，也已成为人们喜闻乐见的吹奏乐器。

义嘴笛的形制，《乐书》和《通典》都有记载。前者曰：“义觜笛，如横笛而

[①] （日）林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962 年，226 页。
[②] 杜佑：《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988 年，3679 页。
[③] 杜文玉：《丝绸之路与新罗乐舞》，《人文杂志》2009 年第 1 期，128 页。
[④] 杜佑：《通典》卷一四六《乐六》，中华书局，1988 年，3729 页。
[⑤] 杜佑：《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988 年，3679 页。
[⑥] 杜文玉：《丝绸之路与新罗乐舞》，《人文杂志》2009 年第 1 期，129 页。
[⑦] 王钦若等：《册府元龟》卷五七九《掌礼部·夷乐》，中华书局，1960 年，6860 页。

加觜。”[①]后者曰：“今横笛去觜。其加觜者一，谓之义觜笛。”[②]可见，义嘴笛名称之由来，是由于在横笛吹口处又附加一嘴。关于义嘴笛的渊源，杜文玉先生认为它起源于龟兹[③]。他的根据有：第一，陈旸《乐书》将义嘴笛列于胡部，因此它应当来自域外；第二，义嘴笛最初出现在《西凉乐》中，而《西凉乐》又深受龟兹乐的影响，因此义嘴笛很可能来自龟兹。他的分析不无道理，因此结论也是科学的。至于义嘴笛传入高句丽的时间，史籍未载，但应早于北周武帝时期，因为当时高句丽、百济两国所献的乐舞中，就已经使用了义嘴笛[④]。

（二）与百济的乐舞交流

唐朝与百济在乐舞方面也互有交流和影响，其中以唐代乐舞对百济的影响占主流。由于百济地处朝鲜半岛西南，通过海上航路和中国南方较近，因而双方间的乐舞交流主要是通过水路进行的，百济也更多地接受了南方吴地乐舞艺术的影响。

1．百济乐舞进入唐朝

《百济乐》在北周时就已跻身于中国宫廷音乐之列。《唐会要》记载：“高丽、百济乐，宋朝初得之。至后魏太武灭北燕，亦得之而未具。周武灭齐，威振海外，二国各献其乐，周人列于乐部，谓之国伎。”[⑤]唐代，《百济乐》虽没有被列入十部乐，但依然被保留于乐府中。据《新唐书》卷二二《礼乐志十二》记载：“至唐，东夷乐有高丽、百济，……。”[⑥]但到中宗时，《百济乐》已名存实亡。直至玄宗时，才得以重置。《唐会要》卷三三《四夷乐》载：“至中宗时，工人死散。开元中，岐王范为太常卿，复奏置焉，是以音伎多阙。”[⑦]可见，《百济乐》在北周至唐代的宫廷音乐中确实占有一席之地。

2．唐乐器传入百济

不少唐乐器都传入了百济。百济乐所用乐器，据《北史》卷九四《百济列传》记载，有“鼓角、箜篌、筝竽、箎笛等”[⑧]。《旧唐书》亦载：“岐王范为太常卿，复奏置之。是以音伎多阙。……乐之存者，筝、笛、桃皮筚篥、箜篌等。”[⑨]可见，玄宗时百济乐所用乐器有所减少。百济乐中的乐器，有的源于中国，有的则经由中国传入。

[①] 陈旸：《乐书》卷一三0《乐图论・胡部・义觜笛》，台湾商务印书馆，1986年，47页。
[②]《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988年，3683页。
[③] 杜文玉：《丝绸之路与新罗乐舞》，《人文杂志》2009年第1期，128页。
[④] 杜文玉：《丝绸之路与新罗乐舞》，《人文杂志》2009年第1期，128页。
[⑤]《唐会要》卷三三《东夷二国伎》，中华书局，1955年，619页。
[⑥]《新唐书》卷二二《礼乐志十二》，中华书局，1975年，478页。
[⑦]《唐会要》卷三三《东夷二国伎》，中华书局，1955年，619页。
[⑧] 李延寿：《北史》卷九四《百济列传》，中华书局，2000年，3119页。
[⑨]《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975年，1070页。

筝是一种源于中国的乐器，往往被认为是秦将军蒙恬所作。《隋书·音乐志》云："筝十三弦，所谓秦声，蒙恬所作也。"[①]《乐府杂录》亦载："筝者，蒙恬所造。"[②]筝起初只有五弦，《风俗通》云："筝，谨按《礼·乐记》，五弦筑身也。"[③]到汉代出现了魏晋南北朝时所沿用的十二弦的筝。傅玄《筝赋序》曰："代以为蒙恬所造。今观其器，上崇似天，下平似地，中空准六合，弦柱拟十二月。"[④]晋阮瑀《筝赋》云："身长六尺，应律数也。弦有十二，四时度也。柱高三尺，具三才也。"[⑤]晋贾彬《筝赋》云："设弦十二，太簇数也；列柱参差，招摇布也。"[⑥]十二弦筝即是南朝所传俗乐的清乐之筝，一直沿用到隋唐之世。《通典》云："今清乐筝并十有二弦，他乐皆十有三弦。"[⑦]十三弦筝为汉元帝时的乐律大家京房所作，《旧唐书》记载："按京房造五音准，如瑟，十三弦，此乃筝也。"[⑧]可见，历史上曾经出现过五弦、十二弦和十三弦筝。百济乐中所用筝到底为几弦筝？何时由中国传入？这些问题由于史料的缺乏，至今没有答案。

桃皮筚篥不仅用于高丽乐，还用于百济乐。桃皮筚篥是一种卷桃皮而制成的筚篥。《通典》云："东夷有卷桃皮，似筚篥也。"[⑨]桃皮筚篥在安国乐和中国的大驾卤簿中使用都很广泛，这说明桃皮筚篥应源于西域，后经中国传入朝鲜半岛。

（二）和新罗的乐舞交流

唐朝和新罗之间在乐舞方面互有交流，而且唐代乐舞艺术还对新罗产生了广泛而深远的影响。

1．新罗乐舞流入唐朝

新罗乐舞也以各种方式传入唐朝。第一个途径为官方贡献乐人。新罗作为中国的盟国，为了加强和中国间的友好关系，即向唐朝贡献了乐人。《旧唐书·新罗传》记载："贞观五年，遣使献女乐二人，皆鬓发美色。"[⑩]虽然此二女后因太宗的怜悯之心而被"付使者，听遣还家"[11]，但也说明了新罗向唐朝贡献乐人这种交流方式是存在的。乐人擅长乐舞，她们自然也把新罗的乐舞艺术带到了中国，从而促进了新罗乐舞在唐朝的传播。

第二个途径为新罗乐舞艺人在中国民间传播。新罗统一三国以后，不少新罗

① 魏徵：《隋书》卷一五《音乐下》，中华书局，1973年，375页。
② 段安节：《乐府杂录》"筝"条，古典文学出版社，1956年，32页。
③ （日）林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962年，166页。
④ 杜佑：《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988年，3678-3679页。
⑤ 欧阳询：《艺文类聚》卷四四《乐部四•筝》，上海古籍出版社，1965年，786页。
⑥ 欧阳询：《艺文类聚》卷四四《乐部四•筝》，上海古籍出版社，1965年，786页。
⑦ 杜佑：《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988年，3679页。
⑧ 《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975年，1076页。
⑨ 杜佑：《通典》卷一四四《乐四》，1988年，3683页。
⑩ 《旧唐书》卷一九九上《新罗传》，中华书局，1975年，5335页。
11 《旧唐书》卷一九九上《新罗传》，中华书局，1975年，5335页。

人到中国学习和生活，他们也带来了大量新罗乐舞。唐太宗以来至唐宪宗元和年间（806——820），双方的交流尤其频繁。唐高宗时（650——683），仅在唐都长安一地，就居住着不少新罗乐工和舞人[①]。他们在乐舞方面都颇有造诣，这遂使新罗乐舞在唐朝民间也得到了广泛的传播。

通过以上两种方式，新罗乐舞大量进入唐朝，不但丰富了唐代乐舞的内容，而且还提高了它的艺术水平。

2．唐代乐舞对新罗的影响

新罗把本国乐舞传入中国的同时，也如饥似渴地汲取着唐代乐舞艺术的成就。新罗学习的唐代乐舞，主要有乐舞作品和乐器。

第一，乐舞作品。新罗学习的唐代乐舞作品，主要有《柘枝舞》、《春莺啭》等。

如前所述，《柘枝舞》源于石国，于公元 4 世纪传入中国。之后，它又经中国传入新罗。关于此舞传入新罗的时间，一种观点认为是在唐朝，此观点以魏丽娇[②]、杜文玉[③]为代表；一种观点认为是在宋代，以俞人豪、陈自明为代表。[④]笔者认为第一种说法比较合理，因为《柘枝舞》在唐代异常盛行，再加上新罗和唐代的交往非常频繁，所以《柘枝舞》于唐时传入新罗的可能性非常大。因此，本文采纳“《柘枝舞》于唐代传入新罗”这一观点。《柘枝舞》传入新罗后，经过不断发展，最终形成了《莲花台舞》。《高丽史》卷七一《乐志》中就有此舞的记载：“莲花台本出于拓跋魏，用二女童，鲜衣帽，帽施金铃，抃转有声，其来也于二莲花中藏之，花坼而后见，舞中之雅妙者，其传久矣。”其表演形式和中国的《柘枝舞》如出一辙，这充分说明新罗的《莲花台舞》源于中国，只是名称有所改变而已。

如前所述，《春莺啭》为白明达所作，是唐教坊名曲，后配以舞蹈。《教坊记》中就载有此曲名[⑤]。唐代诗人张祜亦作有《春莺啭》一诗：“兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。内人已唱《春莺啭》，花下傞傞软舞来。”[⑥]可见，《春莺啭》在唐代较为盛行。此乐舞还随着唐朝和新罗的密切交往而传入新罗，朝鲜李朝刻印的《进馔仪轨》中就有相关记载：“春莺啭……设单席，舞妓一个，立于席上，进退旋转，不离席上而舞。”此外，该书还绘有舞蹈场面图，其上有一女子立方毯上而舞[⑦]。可见，此舞在新罗也有一定影响。

---

① 杨昭全、何彤梅：《中国——朝鲜·韩国关系史（上册）》，天津人民出版社，2001 年，212 页。
② 魏丽娇：《唐宋柘枝舞与高丽莲花台舞蹈比较研究》，《韶关学院学报》2005 年第 1 期，91 页。
③ 杜文玉：《丝绸之路与新罗乐舞》，《人文杂志》2009 年第 1 期，130 页。
④ 俞人豪、陈自明：《东方音乐文化》，人民音乐出版社，1965 年，55 页。
⑤ 崔令钦：《教坊记》，古典文学出版社，1957 年，15 页。
⑥ 《全唐诗》卷五一一《春莺啭》，中华书局，1960 年，5838 页。
⑦ 转引自王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社，1989 年，199 页。

除了《柘枝舞》和《春莺啭》，还有不少唐代乐舞也传到了新罗。文献中多处提到新罗派使者和留学生到唐朝学习乐舞。如新罗文武王四年（664）三月，“遣星川、丘日等二十八人于府城学唐乐。”[①]《旧唐书·新罗传》载，仅唐文宗开成五年（840），“新罗归国的留学生就达一百零五人”[②]。《东史纲目》卷五亦载：“新罗自事唐以后，常遣王子宿卫，又遣学生入太学习业，十年限满还国，又遣他学生入学者，多至百余人。买书银货则本国支给，而书粮，唐自鸿胪寺供给。学生去来者相踵。”[③]可见，唐朝的新罗留学生很多。但是由于文献所限，我们无法确知其具体数字。不过严耕望先生对此进行了严密的考证，认为“自太宗贞观十四年新罗始遣派留学生起至五代中叶，三百年间，新罗所派遣之留唐学生，最保留之估计当有两千人。”[④]其中当有不少在唐学习乐舞的留学生，他们回国时便把唐代乐舞艺术带回。

此外，新罗还从中国输入了佛教音乐——梵呗。据史料记载，804年，真鉴大师慧超入唐历经27年信拜于佛教，归国后，在玉泉寺传授佛教和梵呗[⑤]。

可见，唐朝传入新罗的乐舞作品确实不少。这些乐舞传入新罗后，当有不少人学习，从而扩大了唐代乐舞在新罗的影响。

第二，乐器。新罗的不少乐器也源于中国。如前文提到，新罗在文武王金法敏四年（664），曾派遣乐师星川、丘日等28人到唐朝学习唐乐。这次，他们不但学习了大量唐乐，而且还带回了12种中国乐器。这12种乐器具体是什么，文献中没有说明。

在新罗乐器中有三弦和三竹。其中三弦指玄琴、伽倻琴和琵琶。玄琴是仿中国琴而造。《三国史记》卷三二《杂志·乐》载：“玄琴象中国乐部琴而为之。”《新罗古记》则详细介绍了中国乐部琴被改造为玄琴的过程：“初，晋人以七弦琴送高句丽。丽人虽知其为乐器，而不知其声音及鼓之之法。购国人能识其音而鼓之者，厚赏。时第二相王山岳存其本样，颇改易其法制而造之，兼制一百余曲以奏之。于时，玄鹤来舞，遂名玄鹤琴。”[⑥]可见，玄琴是由晋时传入朝鲜半岛的七弦琴发展而来的一种乐器。

伽倻琴是一种古老的乐器，其创制者据说是南方伽耶国的嘉实王，大约创制于新罗真兴王时代（540——575），相传它是仿中国的筝而制成的。《三国史记》

---

① （高丽）金富轼著、李丙焘译注：《三国史记》卷六《新罗本纪·文武王》，韩国乙酉文化社，1997年，162页。

② 《旧唐书》卷一九九上《新罗传》，中华书局，1975年，5339页。

③ 《东史纲目》卷五上，转引自严耕望：《唐史研究丛稿》，新亚研究所出版，1969年，432页。

④ 严耕望：《唐史研究丛稿》，新亚研究所出版，1969年，441页。

⑤ （韩）张师勋：《韩国音乐史》，世光音乐出版社，1986年，143页。

⑥ （高丽）金富轼著、李丙焘译注：《三国史记》卷三二《杂志·乐》，韩国乙酉文化社，1997年，162页。

卷三二《杂志·乐》载："伽倻琴亦法中国乐部筝而为之。"

琵琶也来自唐朝。《三国史记》卷三二《杂志·乐》亦载："乡琵琶，与唐制度大同而少异，亦始于新罗，但不知何人所造。其音有三调：一宫调，二七贤调，三凤皇调，共二百一十二曲。"[①]说明新罗琵琶是在唐琵琶的基础上创制而成的，只是较之唐琵琶，它的形体较小。

三竹是指大笒、中笒、小笒三种吹管乐器。据《三国史记》记载：所谓"三竹，亦模仿唐笛而为之者也。"[②]可见，三竹是仿照中国的乐器——唐笛而制成的。

唐代的鼓吹乐也传入了新罗，如大将军金庾信举行葬礼时，新罗曾动用了100名乐手组成的大型鼓吹乐队。此事《三国史记》卷四三《金庾信传下》有载："秋七月一日薨于私第之正寝，享年七十有九。大王闻讣，震恸。……给军乐鼓吹一百人，出葬于金山原。"

综上所述，唐代大量乐舞作品和乐器都传入了朝鲜半岛，从而极大地促进了朝鲜半岛乐舞艺术的发展。

二、百戏

在百戏方面，唐对朝鲜半岛也有影响。如上文提到：文宗开成五年（840），从唐朝学成回国的新罗留学生、学问僧等，一次就达 105 人之多。这些人中当有不少精于百戏者，他们回国时便把中国百戏带回，从而促进了唐朝百戏在朝鲜半岛的传播。

《大面》就于唐代传入朝鲜半岛。如前所述，《大面》源于北齐，盛于唐代。《大面》不但有歌曲，而且还配有假面舞蹈。崔令钦《教坊记》记载为"刻木为假面"[③]。崔致远曾作《大面》诗一首："黄金面色是其人，手抱珠鞭役鬼神。疾步徐趍呈雅舞，宛如丹凤舞尧春。"[④]诗中所言"黄金面色"即是指假面。而"抱珠鞭"也与唐朝《大面》舞蹈中"手执鞭"的场面一致。这充分说明，朝鲜半岛的《大面》系由唐代传入。但《大面》传入朝鲜半岛后发生了一定变化，即由刚劲威武变得柔婉多姿。如前所述，《大面》是以表现兰陵王英勇善战为主题的，因此，此舞刚产生时是刚健有力的。但从崔致远"疾步徐趍呈雅舞，宛如丹凤舞尧春"的诗句，我们又可以看出，传入朝鲜半岛的《大面》舞蹈徐缓、优雅，已和唐《大面》舞蹈的风格迥然不同，这应是朝鲜半岛对此舞进行改造的结果。

[①]（高丽）金富轼著、李丙焘译注：《三国史记》卷三二《杂志·乐》，韩国乙酉文化社，1997年，187页。

[②]（高丽）金富轼著、李丙焘译注：《三国史记》卷六《新罗本纪·文武王》，韩国乙酉文化社，1997年，72页。

[③] 崔令钦：《教坊记》，古典文学出版社，1957年，14页。

[④] 陈尚君：《全唐诗续拾》卷三六，中华书局，1992年，1245页。

唐朝的傀儡戏也传播到了朝鲜半岛。傀儡戏是中国最早的具有表演功能的剧种，产生于西汉。到了唐代，傀儡戏已风靡于社会各阶层。傀儡戏还于唐代传入了朝鲜半岛。据《旧唐书》记载："窟礧子，亦云魁礧子，作偶人以戏。……齐后主纬尤所好。高丽国亦有之。"[①]可见，唐时的高句丽亦有了傀儡戏。并且高句丽的傀儡戏是从唐朝传入的，其原因有二：第一，朝鲜史书《文献通考》就记载："傀儡并越调夷宾曲，李勣破高丽所进也。"[②]可见，根据文献记载可知，朝鲜半岛傀儡戏是从唐朝传入的；第二，从语言学角度来看，朝鲜语中的"傀儡子"是使用汉字书写的。可见，朝鲜半岛的傀儡戏从唐朝输入，这一观点是毋庸置疑的。傀儡戏传入朝鲜半岛后被称为"木偶剧"。

三、书法

在书法艺术方面，唐朝对朝鲜半岛而言是纯输出国。唐代的书法艺术传入朝鲜半岛，对它们的书法艺术产生了巨大的影响。

（一）唐代书法传入高句丽

唐代书法输入高句丽主要通过两种途径，一为高句丽遣使求之。高句丽一方面出于和唐搞好关系的政治目的，一方面缘于对发达的唐代书法艺术的倾慕，曾遣使入唐求书法作品。如《旧唐书》卷一八九《儒学上》记载："高丽甚重其（欧阳询）书，尝遣使求之。高祖叹曰：'不意询之书名，远播夷狄，彼观其迹，故谓其形魁梧耶！'"[③]二为派遣留学生入唐学习。朝鲜半岛三国早在贞观初就相继派遣留学生入唐之国子监学习。当时，国子监设有国子学、太学、四门学、律学、算学、书学六学。高句丽等三国所遣留学生中当有不少习书法者。据《唐六典》卷二一《国子监》介绍，国子监内书学之外的诸学生徒，也要按规定学书，日写一幅，兼习"《说文》、《字林》、《三苍》"一类的书法作品。通过这种途径，不少高句丽留学生书艺大进。他们把所学书法带回国，从而促进了本国书法艺术的发展。

（二）对百济书法的影响

早在南朝齐时，中国的书法艺术就传到了百济。据《南史・齐高帝诸子上》记载："（萧子云）出为东阳太守。百济国使人至建邺求书，逢子云为郡，维舟将发。使人于渚次候之，望船三十许步，行拜行前。子云遣问之，答曰：'侍中尺牍之美，远流海外，今日所求，唯在名迹。'子云乃为停船三日，书三十纸与之，获金货数百万。"[④]可见，当时萧子云的书法已名闻百济，以至于百济遣使以重金购

[①] 《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975年，1074页。
[②] 转引自王爱民、崔亚南编著：《日本戏剧概要》，中国戏剧出版社，1982年，39页。
[③] 《旧唐书》卷一八九上《儒学上》，中华书局，1975年，4947页。
[④] 李延寿：《南史》卷四二《齐高帝诸子上》，中华书局，1975年，1075页。

之，并奉为国宝。

降及唐代，唐与百济间的书法艺术交流更加频繁。当时，百济也派遣留学生在中国学习书法等艺术，他们学成后即回国。这样，唐朝的书法艺术通过留学生大量传到了百济，并对百济的书法艺术产生了影响。

这种影响集中体现在《砂宅智积碑》上。此碑于1954年在百济故地扶余发现。碑高1米，花岗石制，汉字楷书，残留4行56字：

甲寅年正月九日，柰祇城，砂宅智积，慷身日之易往，慨体月之难还，穿金以建珍唐，凿玉以立宝塔，巍巍慈容，吐神光以送云，峨峨悲貌，含圣明以……

据分析，该碑建于642年，碑文用中国六朝四六骈骊体，表达了百济人慨叹人生无常的思想感情。而其碑文之书法则体现了中国南朝楷书修美遒劲的风格[①]。

（三）对新罗书法的影响

三国之中，由于新罗和唐朝在经济、政治、文化等方面联系最紧密，因而新罗书法受中国的影响亦最深。新罗也通过多种途径吸收了唐朝的书法艺术成就。

第一种方式为唐代皇帝赠予。如"贞观二十三年（649），真德遣其弟相国、伊赞干金春秋及其子文王来朝，……春秋诣国学观释典及讲论，太宗因赐以所制《温汤》及《晋祠碑》并新撰《晋书》。"[②]太宗皇帝把亲笔所书的书法作品赐给新罗使者，一方面促进了唐代书法艺术在新罗的传播，另一方面则密切了唐朝和新罗间的关系。

第二种方式为派遣留学生入唐学习。新罗派遣的留学生很多，在书法方面有造诣者也不乏其人，其中最著名的当数崔致远。崔致远，"字孤云，王京沙梁部人"[③]，于868年入唐求学，后考中进士，在唐为官多年，885年回国。崔致远受唐文化影响很深，他不仅是著名的诗人，也是杰出的书法家。其书法深受唐代书法的影响，素有"欧体颜情"之评[④]，即他的书法具有欧阳询书法之书体和颜真卿书法之意韵。崔致远的书法作品有《崇福寺碑》等，都饶有唐风。尤其是《真鉴禅师大空塔碑》，"书法出自欧阳询而见放纵"[⑤]。此外，柳公权的书法对崔致远也有影响。崔致远入唐求学的第一年，即868年，是柳公权卒后第三年，当时柳公权的书法在唐朝已颇负盛名。时风所趋，崔致远的书法也必定深受其影响。其于归国后所书《崇福寺碑》，虽无柳公权之体，但其笔画之劲健明显得益于柳公权。这些留学生在唐朝学习书法，回国后就大力弘扬中国书法，从而扩大了唐代书法对新

[①] 杨昭全：《中国——朝鲜·韩国文化交流史（III）》，昆仑出版社，2004年，1238页。
[②]《旧唐书》卷一九九上《新罗传》，中华书局，1975年，5335页。
[③]（高丽）金富轼著、李丙焘译注：《三国史记》卷四六《崔致远传》，韩国乙酉文化社，1997年，532页。
[④] 杨昭全：《中国——朝鲜·韩国文化交流史（III）》，昆仑出版社，2004年，1239页。
[⑤] 朱关田：《中国书法史·隋唐五代卷》，江苏教育出版社，1999年，280页。

罗的影响。

第三种方式为入唐新罗僧人传播。唐代书法艺术对新罗产生了广泛而深远的影响，新罗僧人也做出了很大贡献。唐代佛教非常兴盛，加之唐与新罗关系较密切，因此新罗赴唐学法的僧人很多。学法者必读经抄经，于是他们就接受了严格的书法训练，这就使入唐新罗僧人的书法水平得以提高。他们回国时，又把所学书法带回，从而促进了唐代书法在新罗的传播。

第四种方式为派遣使节入唐搜求购买。《旧唐书·柳公权传》记载："外夷入贡，皆别署货贝，曰此购柳书。"[①]文中虽然没有指出"外夷"为何国，但其中应包括新罗。因为当时唐与新罗保持着友好关系，并且新罗如饥似渴地学习唐代文化，因此新罗使节购买柳公权等人之书法并带回国是极有可能的。这就使唐代不少书法精品输入新罗，从而促进了新罗书法艺术的发展。

通过上述多种方式，唐代书法艺术大量输入新罗，从而使新罗学习唐代书法之风更加炙热。此一时期，新罗的书法名家更是层出不穷，其中尤为著名者有金仁问、金生、姚克一等。

金仁问，"字仁寿，为新罗武烈王之次子，博学多才，尤善书法"，其中最值得称道者为隶书[②]。其笔迹《太宗武烈王碑》现仅存篆额和碑身断片中的二字。篆额是近于三国吴《天发神谶碑》的方篆，苍古遒劲，而碑身残存的"中礼"二字，则是典型的欧体，与欧阳询《皇甫碑》风格极近[③]。由此可见，金仁问书法亦深受初唐书风的影响。

金生也是新罗的书法艺术名家，他自幼喜欢书法，一生专攻书法，"年过八十犹操笔不休，隶书、行草皆入神"[④]。其书法作品有《昌林寺碑》、《田游岩山家序》、《朗空大师白月栖云塔碑》[⑤]等。他的书体极近王羲之的书体。据《三国史记》卷四八《金生传》记载："崇宁中，学士洪灌随进奉使入宋，馆于汴京，时，翰林待诏杨球、李革奉帝敕至馆、书图簇。洪灌以金生行草一卷示之。二人大骇曰：'不图今日得见王右军（王羲之）手书。'洪灌曰：'非是，此乃新罗人金生所书也。'二人笑曰：'天下除右军，焉有妙笔如此哉？'洪灌屡言之，终不信。"可见，金生的书法极似王羲之的书法，以至于杨球、李革二人始终误以为是王羲之所作。

姚克一也是新罗书法名家，其书体极近"欧体"。《三国史记》卷四八《金生传附姚克一》记载："又有姚克一者，仕至侍中兼侍书学士，笔力遒劲，得欧阳率

① 《旧唐书》卷一六五《柳公权传》，中华书局，1975年，4312页。
② （高丽）金富轼著、李丙焘译注：《三国史记》卷四四《金仁问传》，韩国乙酉文化社，1997年，412页。
③ 杨昭全：《中国——朝鲜·韩国文化交流史（III）》，昆仑出版社，2004年，1240页。
④ （高丽）金富轼著、李丙焘译注：《三国史记》卷四八《金生传》，韩国乙酉文化社，1997年，653页。
⑤ 杨昭全：《中国——朝鲜·韩国文化交流史（III）》，昆仑出版社，2004年，1240页。

更法。虽不及生，亦奇品也。”可见，姚克一在书法方面的造诣颇深，这亦是受欧阳询书法影响的结果。

四、绘画

在绘画方面，唐朝与朝鲜半岛之间也互有交流和影响，但唐代书法对朝鲜半岛的影响要远远大于朝鲜半岛书法对唐朝的影响。

（一）对高句丽绘画的影响

在绘画方面，唐朝对高句丽而言是纯输出国。唐代绘画对高句丽的影响集中体现在墓葬壁画方面。这主要包括两方面的内容。

第一，高句丽晚期壁画以四神为主要内容。青龙、白虎、朱雀、玄武为道教传说中的守护四方之神，早在汉代，墓葬中就出现了四神图像。到南北朝时，四神图像更是大量出现在墓室壁画、墓志和石棺上。而高句丽晚期的墓葬画中也多有四神形象。如在高句丽四神墓，五盔坟四、五号墓等墓室中，都绘有“四神”图。在墓室南北 3 米多宽的壁面上，东、西两壁各绘龙虎，南壁绘朱雀，北壁为玄武[①]。可见，中国绘画中的四神形象传入高句丽，并深深影响了高句丽的壁画艺术。

第二，高句丽晚期壁画以伏羲和女娲的形象作为装饰图案。西汉初年，中国墓室壁画就开始用伏羲、女娲像作装饰图案。此后，伏羲、女娲形象就一直出现于中国的绘画作品中，成为中国绘画的传统装饰纹样。而高句丽晚期的墓葬壁画中也常出现伏羲和女娲的形象，伏羲氏往往双手举一日轮，日中画一只三足鸟，女娲则双手举一月轮，月中画一蟾蜍[②]，几乎是中国绘画的翻版。这应是中国绘画传入高句丽，并深深影响了高句丽的结果。

可见，高句丽晚期墓葬壁画既取材于中原的神话传说，又采用了中原的表现手法，足见中国绘画对它的影响之深。

（二）对百济绘画的影响

早在汉代，中国的绘画艺术就传入百济，并对百济的绘画艺术产生了一定影响。百济画像砖上的纹饰即是明证，百济的山景纹砖以山峦、树木、流水、祥云和吉鸟为主，威严高耸的山峦立在流水之上，是道家“海上神山”的图演。在中国古代神话中，往往视“高山”为“天柱”，天柱即为通达天极的柱子，而五山是与世隔绝的海中神岛，也是不死不老的极乐世界的象征。可见，道教艺术随着道教传入百济，并对百济绘画艺术产生了一定影响。此外，百济的纹样砖还有风纹

① 郑基焕：《集安高句丽墓壁画中的神画艺术》，《美术史研究》1997 年第 2 期，51 页。
② 王世贤：《古代中国与朝鲜半岛国家文化交流述略》，《辽宁大学学报》1996 年第 3 期，54 页。

砖、蟠龙纹砖、涡云纹砖等，其上的“凤凰纹”、“蟠龙纹”、“ 涡云纹”都是汉代流行的纹样。由此可见，百济的画像砖艺术深受汉代绘画艺术的影响。

到了魏晋南北朝时期，中国的绘画艺术依旧源源不断地流入百济。据《梁书》卷五四《诸夷传・百济》记载：“中大通六年、大同七年，（百济）累遣使献方物。并请《涅槃》等经义、《毛诗》博士并工匠、画师等，敕并给之。”[①]这些画师、工匠就把中国的绘画艺术带入了百济，如考古工作者在百济发掘了宋山里六号墓，此墓与在中国长沙发现的南朝砖筑墓完全相同。日本学者关野贞也指出：“公州郡宋山里古坟出土的有纹砖与中国南京地区六朝时代的有纹砖，其花纹一致。”[②]它们是从中国输入，还是由百济制造？笔者认为是由中国输入的，因为这里曾出土了一块有“梁官瓦为师矣”铭文的莲花纹砖[③]。可见，当时百济从南朝引进了工匠和工艺技术。在墓室壁画方面，中国对百济也有影响。如百济公州宋山里墓群中有一座四神冢，其墓壁上就有一幅用白粉绘成的四神图[④]。四神是中国绘画艺术的常见题材，它出现在百济的绘画中，充分说明了中国绘画艺术对百济已产生了一定影响。此外，中国的陶瓷器也输入了百济。如考古工作者在韩国百济故地就发掘了不少魏晋南北朝时期的陶瓷器，主要有西晋时期的钱纹陶、青瓷盘口壶等[⑤]。它们的纹饰等也会对百济绘画产生一定的影响。

降及唐代，中国的绘画艺术又随着纺织品传入了百济，而中国纺织品进入了百济主要通过官方途径。如唐贞观十一年（637），“（百济）遣使来朝，并献铁甲、雕斧”。太宗为了答谢，就“赐予彩帛三千段和锦袍等”[⑥]。又如唐贞观十五年（641），“百济王璋卒，其子义慈遣使告哀”，太宗又“赠璋光禄大夫，赙物二百段”[⑦]。“赙物”即赠送给别人的用于治丧的财物，往往包括纺织品和粮食。而这里的“赙物”应特指纺织品，因为只有纺织品才能以“段”来衡量。这些纺织品进入百济后，其上的纹饰也会对百济绘画艺术产生一定的影响。

（三）与新罗的绘画艺术交流

唐与新罗在绘画艺术方面也有交流，但以新罗学习中国绘画艺术为主。并且在三国之中，唐朝和新罗的绘画艺术交流最多，因此，唐代绘画艺术对新罗绘画艺术的影响也远远大于对高句丽和百济的影响。

唐代绘画艺术传入新罗的一个重要途径为新罗画家入唐学习。如德宗朝时，

[①] 姚思廉：《梁书》卷五四《诸夷传・百济》，中华书局，1973 年，805 页。
[②] 转引自杨通方：《中韩古代关系史论》，中国社会科学出版社，1996 年，29 页。
[③]（日）轻部慈恩：《百济遗迹の研究》，吉川弘文馆，1971 年，61 页。
[④] 王世贤：《古代中国与朝鲜半岛国家文化交流述略》，《辽宁大学学报》1996 年第 3 期，54 页。
[⑤]（韩）赵胤宰：《略论韩国百济故地出土的中国陶瓷》，《故宫博物院院刊》2006 年第 2 期，90-92 页。
[⑥]《旧唐书》卷一九九上《东夷・百济传》，中华书局，1975 年，5330 页。
[⑦]《旧唐书》卷一九九上《东夷・百济传》，中华书局，1975 年，5330 页。

新罗人金忠义曾在唐朝任将军，并学习唐朝的绘画艺术。张彦远还对他的作品进行了评价："此辈并学画，迹皆精妙，格不甚高。"[①]可见，金忠义的画作已臻于精妙，因此他在绘画方面当已具有了较深的造诣。他之后也可能把所学的唐代的绘画技艺带回国，从而促进了唐代绘画艺术在新罗的传播。

唐代的绘画作品也流入新罗，并对新罗的绘画艺术产生了影响。唐代绘画作品流入新罗的途径之一即是新罗人入唐购买。如贞元末，著名画家周昉的作品在江淮地区就被新罗人"以善价买去数十卷"，并带回国。其中不少画作都有很高的艺术价值，"其画佛像真仙人物子女，皆神也。唯鞍马鸟兽，竹石草木，不穷其状也"[②]。这些绘画作品传入新罗后即被奉为艺术珍品，人们竞相瞻仰、模仿，从而对新罗绘画艺术也产生了一定的影响。

朝鲜全罗南道顺天郡曹溪山仙岩寺收藏了一幅板印的观音菩萨像，该画高 188 厘米，宽 50 厘米，右下侧题"唐吴道玄笔"柳体楷书 5 字，下有"山谷化人"方印文[③]。可见，此观音菩萨像确实为唐著名画家吴道子所绘，但又绝非是吴道子在新罗所绘，因为史籍中没有吴道子入新罗的记载。因此它应是流入新罗的唐代画作。但它是如何传入新罗的？这一问题由于缺乏资料而难以回答。但可以肯定的是，这些唐代的著名画作输入新罗后，时人以之为摹本，争相学习，从而促进了唐代绘画艺术在新罗的传播。

此外，唐朝的陶瓷器也输入了新罗，并对新罗的绘画艺术产生了一定影响。如在朝鲜曾出土了唐代长沙窑彩绘瓷、邢窑白瓷、越窑青瓷等[④]。唐三彩也传入了新罗，之后新罗仿造出了"新罗三彩"，其器形、纹饰等都颇似唐三彩。如韩国国立中央博物馆收藏了一件三彩高足盖盒，高 13.3 厘米，宝珠钮器盖，器身褐、黄二彩斑驳陆离，交织在一起，还有阴刻的三角纹和连珠纹[⑤]，处处都流露出唐代绘画艺术的影响。因此，可以说唐朝陶瓷器的输入也促进了新罗绘画艺术的发展。

五、雕塑

在雕塑艺术方面，唐朝与百济、新罗间都有广泛的交流。

（一）唐代雕塑艺术对百济的影响

在雕塑艺术方面，百济全面接受了中国的影响。早在魏晋南北朝时期，百济就开始学习中国的雕塑艺术。百济的佛雕就源于中国六朝。如扶余军守里废寺址

---

① 张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964 年，176 页。
② 李昉：《太平广记》卷二一三《周昉》，中华书局，1961 年，1632 页。
③ 金荣华：《韩国全南道顺天郡曹溪山仙岩板印观音像跋》，选自《中韩交通史事论丛》，1985 年，154 页。
④ 王镛：《中外美术交流史》，湖南教育出版社，1998 年，71 页。
⑤ 紫玉：《唐三彩的姊妹花——异域三彩》，《收藏界》2011 年第 2 期，67 页。

出土了一尊金铜观音菩萨立像，现收藏于首尔国立中央博物馆藏。此像高 11.5 厘米，天衣成斜十字“×”形交叉在身前，衣襟则如翅膀向左右展开[①]。这些都与中国六朝时期的形式特征一致。又如，扶余军守里出土了一尊蜡制如来坐像，此像高 13.5 厘米[②]。蜡像中，如来两手交叉拢在胸前，这种姿势常见于中国六朝的雕塑中。而覆盖在台座前面的衣褶形状，更是忠实地保存了中国北魏时期龙门石窟的样式。

到了隋唐时期，百济雕塑艺术依然深受中国的影响。如忠清南道泰安有一组摩岩佛群，左右为如来立像，中央为菩萨像。……。但左右两侧如来的躯体均显魁伟，有块量感[③]，与中国隋、初唐的作品有相通之处。又如扶余窥岩出土的金铜观音菩萨立像和金铜菩萨立像，它们都保存了中国梁朝时期百济佛的特征，但又有新的变化：头带三花冠，臀左倾，由左足承担体重[④]。整个雕塑看上去活泼轻快，明显受到了中国初唐雕塑艺术的影响。

（二）与新罗的雕塑艺术交流

1．新罗雕塑艺术输入唐朝

众所周知，唐代的不少皇帝都宠信佛教，新罗为了讨好他们，以赢得唐朝的支持，就曾多次遣使向唐朝贡献佛教雕塑艺术品。如 762——764 年，新罗国王景德王曾遣使赴唐，献木雕万佛山。《三国遗事》对此有详细记载：“王又闻唐代宗皇帝尤宠释氏，命工做五色氍毹，又雕沈檀木与明珠美玉为假山，高丈余，置氍毹之上，……中安万佛，大者逾方寸，小者八、九分，其头或巨黍者，或半菽者，螺髻白毛，眉目的□，相好悉备，只可彷佛，莫得而详，因号万佛山。……既成，遣使献之。”[⑤]可见，此万佛山是做工精细、造型复杂的雕塑品。无怪乎唐代宗见之，即惊叹曰：“新罗之巧，天造非巧也。乃以九光扇加置岩岫间。因谓之佛光。”[⑥]又如 810 年，新罗国王又向唐代献金银佛像等物。据《三国史记》卷一 0 宪德王二年条记载：“十月，遣王子金宪章入唐，献金银佛像及佛经等，上言：‘为顺宗祈福。’”这些新罗雕塑艺术品输入唐朝，也会对唐代的雕塑艺术产生一定的影响。

2．唐代雕塑艺术对新罗的影响

唐代雕塑艺术对新罗也产生了广泛的影响，主要体现在寺院佛像和佛教石窟两个方面方面。

第一，寺院佛像。在这方面，唐朝对新罗产生了一定的影响，如相传新罗柏

[①] 杨通方：《中韩古代关系史论》，中国社会科学出版社，1996 年，30 页。
[②] 陈玉龙等：《汉文化论纲——兼述中朝、中日、中越文化交流》，北京大学出版社，1993 年，209 页。
[③] 陈玉龙等：《汉文化论纲——兼述中朝、中日、中越文化交流》，北京大学出版社，1993 年，209 页。
[④] 杨通方：《中韩古代关系史论》，中国社会科学出版社，1996 年，30 页。
[⑤] 一然撰，（韩）权锡焕、陈蒲清译：《三国遗事》卷三《兴法第三》，岳麓书社，2009 年，76 页。
[⑥] 一然撰，（韩）权锡焕、陈蒲清译：《三国遗事》卷三《柏栗寺》，岳麓书社，2009 年，76 页。

栗寺和众生寺的佛像俱为中国工匠所塑。据《三国遗事》记载：“鸡林之北岳曰金刚岭，山之阳有柏栗寺。寺有大悲之像一躯，不知作始而灵异颇著。或云是中国之神匠塑众生寺像时并造也。”[①]由此可见，柏栗寺的大悲之像和众生寺的佛像确实出自中国工匠之手。这样，唐朝的工匠就将中国的雕塑技艺传入了新罗。

第二，佛教石窟。唐朝的佛教石窟对新罗也有较大的影响，如庆州西南吐含山东侧的石窟庵，是朝鲜唯一的人工石窟。据推测建于新罗景德王十年（751），显然是受了中国营造石窟风气的影响。石窟的中室有高达 3.26 米的释迦坐像，周壁有十一面观音和十大弟子的浮雕。过道和前室的壁上有四大天王八部神众的浮雕[②]。这些神像的姿态既生动秀丽，又健硕丰满，饶有唐风。韩国学者金得榥就说：“庆州吐含山的石窟庵等都是新罗统一后建成的。统一之后，有如此伟大的佛教作品涌现，既是新罗人才华的体现，也是入唐求法僧输入唐朝文化的结果。”[③]可见，金得榥也认为庆州吐含山的石窟庵等雕塑艺术深受唐代雕塑艺术的影响。

第八节 与日本的艺术交流

中日作为一衣带水的邻国，艺术交流源远流长。早在汉魏时期，双方就有了艺术交流，这在考古学上多有反映。如在大阪黄金冢古坟就发现了中国魏景初三年（239）的铭文铜镜，汉魏时代的中日艺术交流就有了实物证明；又如，我们从隅田八幡出土的画像镜铭文和江田船山古墓出土的大刀银嵌铭文上，也看到了 6 世纪初年日本的汉文书法作品[④]。

到了唐代，随着中日间友好关系的发展，双方的艺术交流达到了高潮。唐时的日本包括三个时期：飞鸟时代（593——710）中后期、奈良时代（710——794）和平安时代（794——1192）初期。唐和它们间的艺术交流都异常频繁。

唐和日本的艺术交流的范围非常广泛，涉及到乐舞、书法、绘画、雕塑、百戏等领域。总的来说，在双方间的艺术交流中，中国艺术对日本的影响占主流，中国的乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑等艺术都涌入日本，对日本产生了巨大影响。相对而言，日本对唐朝的艺术输出则较少，对唐代艺术的影响也较小。

一、乐舞

唐与日本之间的乐舞交流途径多样，主要有派遣留学生、学问僧和使节，佛

① 一然撰，（韩）权锡焕、陈蒲清译：《三国遗事》卷三《柏栗寺》，岳麓书社，2009 年，78 页。
② 周一良：《中外文化交流史》，河南人民出版社，1987 年，371-372 页。
③ （韩）金得榥著、柳雪峰译：《韩国宗教史》，社会科学文献出版社，1992 年，86 页。
④ 北京市中日文化交流史研究会编：《中日文化交流史论文集》，人民出版社，1982 年，8 页。

教乐舞交流，民间乐舞的自由交流等。通过以上诸种方式，双方间的乐舞交流方兴未艾。二者间乐舞交流的内容非常广泛，主要有乐舞制度、乐舞作品、乐器、乐谱、音乐理论等。在双方的乐舞交流中，虽然日本对中国也有乐舞输入，但还是以学习、吸收中国乐舞艺术为主。

（一）日本乐舞传入唐朝

早在隋初，日本乐舞就进入了中国宫廷。《隋书·音乐志下》记载说：除了七部伎，还杂有“疏勒、扶南、康国、百济、新罗、倭国等伎”[①]。唐时，倭国乐依然列于宫廷音乐中，它虽然没被列入乐部，但在宫廷音乐中也占有一席之地。

到了唐代，更多的日本乐舞进入了中国。如日本曾派遣王子向唐贡献音乐。据《册府元龟》记载：“宣宗大中七年（853）四月，日本国遣王子来朝，献宝器音乐。”[②]日本王子向唐献“宝器音乐”，其目的主要是为了取悦唐朝帝王，搞好和唐的关系，但此举却间接促进了日本乐舞艺术在唐朝的传播。

而日本大规模地向唐朝输入音乐则是通过遣唐使。日本曾在630——894年，先后19次向中国派遣唐使，但真正达到唐土的只有13次[③]。遣唐使中有不少精通音乐的音声长和音声生。关于他们的职责，学术界有以下几种观点：第一种观点认为，“他们的职责是到中国学习音乐技艺”，此种观点以森克己为代表[④]；第二种观点认为，他们“是为在划船时充当船头领唱船工号子或是在出航入航时以音乐壮声威所用的”[⑤]，此种观点以青木和夫为代表；第三种观点认为，“音声长是为了在唐朝宫廷中朝贺、拜辞时演奏日本音乐而来的日本音乐名手，音声生则是专门学习中国音乐的留学生”[⑥]，此种观点以吴钊、刘东升为代表；第四种观点认为，“乐师是为了在唐朝礼见、会见、朝贺、辞拜等场合列队奏乐所用的随行者，他们与外国音乐的输入有密切的关系”[⑦]，此种观点以木宫泰彦为代表。本文认同木宫泰彦的观点，即音声长和音声生既负责在唐廷演奏日本音乐，又要学习唐朝的乐舞艺术。因为在当时的条件下，日本使节入唐要历经艰难险阻，甚至要付出生命的代价，所以日本在选派遣唐使时，要经过千挑万选，以最大限度地发挥他们的作用。因此，这些音乐长和音乐生便身负多重使命。而第一、第二种观点，只提到了单方面的作用，因而是片面的。至于第三种观点，也是不科学的。因为它对“音声长”和“音声生” 的理解是错误的。所谓“音声人”，《令集解》卷四《职

[①] 魏徵：《隋书》卷一五《音乐下》，中华书局，1973年，377页。
[②] 王钦若等：《册府元龟》卷九七二《外臣部•朝贡第五》，中华书局，1960年，3857页。
[③] （日）木宫泰彦著、胡锡年译：《日中文化交流史》，商务印书馆，1980年，62页。
[④] （日）森克己：《遣唐使》，至文堂本，1966年，131页。
[⑤] 张前：《中日音乐交流史》，人民音乐出版社，1999年，10页。
[⑥] 吴钊、刘东升：《中国音乐史略》，人民音乐出版社，1993年，129页。
[⑦] 木宫泰彦：《日中文化交流史》，商务印书馆，1980年，103页。

员令》中这样注释："鼓笛等人称音声人。"由此可见，日本的"音声人"指的是演奏乐器的乐人。据此可知，"音声生"当为操持器乐的乐工，而"音声长"则为管理"音声生"的官员，正如遣唐使中的"水手长"是管理"水手"的官员，而不是吴钊等人理解的"音声长是为了在唐朝宫廷中朝贺、拜辞时演奏日本音乐而来的日本音乐名手，音声生则是专门学习中国音乐的留学生"。而科学的理解正如木宫泰彦的观点，"音声生"和"音声长"都担负着双重使命，他们一方面汲取了唐代的乐舞艺术，另一方面又在大唐表演日本乐舞，把日本的乐舞艺术也传入了唐朝。

此外，渤海国作为中日乐舞交流的中介，也向唐代进献过日本舞女。《旧唐书》记载，大历十二年（777），"渤海使献日本国舞女十一人"。[①]这些来自日本的舞女也把日本乐舞艺术带到了中国，促进了日本乐舞艺术在中国的传播。可见，乐舞交流有时不仅仅是交流国双方的事情，第三方也会参与进来。

（二）唐代乐舞艺术对日本的影响

唐代乐舞艺术对日本的影响非常大，主要表现在乐舞制度、乐舞作品、乐器、音乐理论、乐谱等方面。

1．乐舞制度

在乐舞制度方面，8世纪初，日本仿照唐代太常寺中太乐署的机构设置，建立了最初的音乐机构——雅乐寮。于此同时，日本又将唐的内教坊制度全面引入，建立了本国的内教坊机构。

（1）雅乐寮

雅乐寮是古代日本的乐舞教育机构，教习自古以来的日本传统乐舞和外来乐舞。它是仿照中国的音乐管理机构太常寺中的太乐署而设立的。这一机构于683年已经初露端倪。据《日本书纪》记载："天武天皇十二年（683），奏小垦田舞及高丽、百济、新罗三国乐于庭中。"[②]日本传统歌舞与朝鲜高丽乐、百济乐和新罗乐同台演出，说明雅乐寮已经初具管理本国和外来音乐的职能。但这一机构真正设立于大宝元年（701）。当时日本宫廷颁布了大宝令，宣布设立雅乐寮来掌管宫廷音乐和舞蹈。据《续日本纪》卷二记载："大宝元年七月：……又画工及主计、主税算师、雅乐诸师、如此之类、准官判任。"[③]

虽然日本的雅乐寮是仿照唐代的太常寺设立的，但二者还是有区别的。

首先，从职责来看。如前所述，唐朝的太常寺主要管辖祭祀、郊庙、社稷等宫廷音乐，太乐署负责一般的音乐，鼓吹署则管辖军乐、仪仗乐等；而日本的雅

[①] 《旧唐书》卷一一《代宗本纪》，中华书局，1975年，310页。
[②] 王孝廉编译：《日本书纪》卷二九《天武天皇下》，时报文化出版企业公司，1988年，218页。
[③] （日）菅野真道等：《续日本纪》卷二，大宝元年七月，吉川弘文馆，1981年，12页。

乐寮则管辖一般的音乐，内设“雅乐寮头一人，掌文武雅曲正舞。杂乐。男女乐人。音声人名帐。试练曲课事。助一人。大允一人。少允一人。大属一人。少属一人。歌师四人。二人掌教歌人、歌女。二人掌临时取有声音堪供奉者教之。歌人四十人。歌女一百人。舞师四人。掌教杂舞也。舞生百人。掌习杂舞。笛师二人。笛生六人。掌习杂笛。笛工八人。唐乐师十二人。掌教乐生。高丽百济新罗乐师准此。乐生六十人。掌习乐。余乐生准此。高丽乐师四人。乐生二十人。百济乐师四人。乐生二十人。新罗乐师四人。乐生二十人。伎乐师一人。掌教伎乐生。其生以乐户为之。腰鼓生准此。腰鼓师二人。掌教腰鼓生。”[①]可见，日本雅乐寮的主要职责是教习本土的传统乐舞和中国、朝鲜等外来乐舞。

由以上论述可知，虽然日本设置的音乐管理机构与唐代的音乐管理机构名称相似，但职责却截然不同。

其次，从官职设置来看。《唐六典》中记载了太乐署的官员设置：“令一人从七品下，丞一人从八品下，乐正八人从九品下……典事八人。流外番官。文武二舞郎一百四十人。太乐令。掌教乐人调合钟律以供邦国之祭礼飨燕，丞为之贰。”[②]从以上史料可以看出，唐代的乐官有令、承、乐正、典事和文武郎。此外，太常寺还设有一名协律郎来掌管音律。而根据上述《令义解》卷四的记载可知，日本雅乐寮中的官职设置主要有雅乐寮头一人，助一人，大允一人，少允一人。大属一人。少属一人。两者相比较，我们就会发现唐代太乐署不仅官员繁多，而且官制也复杂得多。

（2）内教坊

日本的内教坊以女性为主体，它从 8 世纪上半叶开始就在宫廷教习乐舞并扮演着宫廷仪式音乐的角色。日本的内教坊建立于何时？由于史书没有明确的记载，所以至今没有一个确切的答案，不过至迟在 8 世纪初它就已经设立。《续日本纪》卷三四记载：“卯寅，典侍从三位饭高宿祢诸高薨。伊势国饭高郡人也。性甚廉谨。志慕贞洁。葬奈保山天皇（元正）御世。直内教坊。逐补本郡采女。饭高氏贡采女者。自此始矣。历仕四代，终始无失。薨时年八十。”[③]从这条史料可知，三位饭高宿祢诸高在元正天皇时代（715——724）就作为采女入宫并进入内教坊。可见，日本至迟在 8 世纪初就已设立了内教坊。虽然日本的内教坊是在全面接纳唐的内教坊制度的基础上而设立的，但两者在本质上却是截然不同的，唐的教坊是以娱乐性格的俗乐为根本属性，而日本的内教坊则相反，它是以宫廷仪式音乐为主体的。

[①]（日）黑坂胜美编：《令义解》卷四《职员令》，吉川弘文馆，1966 年，89－90 页。
[②]《唐六典》（《钦定四库全书》本）卷一四《太常寺》，人民出版社，2006 年，144 页。
[③]（日）菅野真道等：《续日本纪》卷三四，光仁天皇大宝八年二月，吉川弘文馆，1981 年，605 页。

从以上论述可以看出，日本虽然能引进了唐代的雅乐制度和内教坊制度，但日本的音乐制度和唐代的音乐制度还是有区别的。这充分说明日本在学习唐代的乐舞制度时，并没有全盘引进、照抄照搬，而是根据本国的实际情况，对唐代的乐舞制度进行了合理的取舍，吸收了那些适合自己的，而摒弃了那些自己不需要的。日本对外来艺术所持的这种科学态度，使日本能最大限度地利用异域艺术来提高自己，从而极大地促进了本国艺术的发展。

2．乐舞作品

唐代的很多乐舞作品传入日本，对日本的乐舞艺术也产生了巨大的影响。唐代传入日本的乐舞主要有燕乐、伎乐、声明、踏歌等。

唐代燕乐主要是指在宫廷宴会上演出的歌、舞、器乐三位一体的歌舞音乐。唐代的不少燕乐传入了日本。唐燕乐传入日本之后被称作唐乐，并迅速风靡日本，在宫廷和民间的重要活动中，都有唐乐演出。关于唐乐在日本的演出盛况，日本史籍中多有记载。《续日本记》卷二载：文武天皇大宝二年（702）正月十五日（癸未），天皇“宴群臣于西阁，奏五常太平乐，欢乐而罢，赖物有差”[①]；同书卷一二亦载：圣武天皇天平七年（735）五月五日，“天皇御北松林，览骑射。入唐回使及唐人奏唐国、新罗乐……”[②]；同书卷一五亦云：圣武天皇天平十六年（744）十一月二十三日，“甲贺寺始建卢舍那佛像体骨柱。天皇亲临，手引其绳。于时种种音乐共作。四大寺（大安、药师、元兴、弘福寺）众僧佥集，衬施各有差。”[③]此外，《续日本记》卷一七、一八、二四、二七都有日本演奏唐乐的记载。

唐代究竟有多少燕乐作品传入日本？日本辞书《倭名类聚抄》卷四《术艺部·音乐部·曲调类》中，就记录有唐乐 132 首。加上《拾芥抄》、《仁智要录》、《夜鹤庭训抄》等乐书记载的曲目，唐乐乐曲大约有 157 曲。再加上其它一些乐书上的记载，唐乐曲达 223 曲之多。这 223 首乐曲是否真的都是从唐朝传入的？张前先生认为并非如此。他把这 223 首乐曲分为四种情况，第一种情况是：传入日本的只是不完整的唐乐乐舞，在传入的过程中，乐舞的一部分已被忘掉；第二种情况是：当时只单独传入乐舞中的舞蹈或乐曲部分，而与之相配合的乐曲或舞蹈则由日本艺术家后来补作；第三种情况是：有些唐乐曲目传入后不久失传，后来由日本人加以复原改作；第四种情况是：有些乐舞只是借用唐乐舞的名称，实际的乐或舞均为日本人所作[④]。那么，究竟哪些唐代乐舞传到了日本？由于没有确切的史

[①]（日）菅野真道等：《续日本纪》卷二，文武天皇大宝二年正月，吉川弘文馆，1981 年，13 页。
[②]（日）菅野真道等：《续日本纪》卷一二，圣武天皇天平七年五月，吉川弘文馆，1981 年，137 页。
[③]（日）菅野真道等：《续日本纪》卷一五，圣武天皇天平十六年十一月，吉川弘文馆，1981 年，179 页。
[④] 张前：《日本雅乐与唐代燕乐——日本史书、乐书相关资料考》，《交响——西安音乐学院学报》1997 年第 2 期，5 页。

料记载，目前难以断定。日本古乐研究家林谦三说："虽然不能说出当时传入的全部乐曲，但至少有六调三十余曲。"[①]日本著名音乐学者岸边成雄则根据相关音乐文献，把日本雅乐中与隋、唐燕乐有渊源关系的乐曲列举如下：《皇帝破阵乐》、《团乱旋》、《春莺啭》、《北庭乐》、《三台盐》、《万岁乐》、《裹头乐》、《甘州》、《桃李花》、《感城乐》、《轮台》、《采桑老》、《秦王破阵乐》、《太平乐》、《倾杯乐》、《贺王恩》、《打乐》、《越天乐》、《王昭君》、《夜半乐》、《春阳柳》、《想夫恋》、《皇獐》、《千秋乐》、《剑器浑脱》、《庶人三台》、《轮鼓浑脱》、《承和乐》等，共 28 曲[②]。可见，究竟哪些唐燕乐传入了日本，还有待于进一步考证。但可以肯定的是，唐代燕乐进入日本后，日本在此基础上发展成了本国的雅乐。

伎乐，也称作吴乐，是一种露天演出的带滑稽性的无言假面音乐舞蹈剧。由于隋初设置国伎、清商伎、高丽伎、天竺伎、安国伎、龟兹伎、文康伎七部乐，所以传入日本后或称伎乐舞。伎乐舞传入日本当在钦明天皇时（540——571）。当时，来自吴地（今中国江浙一带）的智聪在把佛教传入日本的同时，还带去了"伎乐调度一具"[③]。这样，伎乐就随佛教输入了日本。伎乐真正在日本得到教习和演出是在公元 612 年。《日本书纪》卷二二记载："……又百济人味摩之归化，曰：'学于吴得伎乐舞。'则安置樱井而集少年令习伎乐舞。于是真野首弟子，新汉、齐文二人，习之传其舞。"[④]伎乐舞在 7 至 9 世纪盛行于日本宫廷，并在佛事活动中充当了重要角色，但至镰仓时期便衰落并消失了。遗憾的是史书中几乎没有关于伎乐表演的记载，我们只能从日本飞鸟时期至镰仓时期留下来的大量伎乐面具来考察伎乐的历史情况。赵维平先生通过对这些伎乐面具的认真考察，认为唐代传入日本的伎乐种类主要有治道、狮子、师子儿、吴公、金刚、迦楼罗、婆罗门、吴女、昆仑、力士、太孤、大孤儿、醉胡、醉胡从等 14 种[⑤]。他的研究方法是科学的，因而结论也是正确的。

声明是一种宗教音乐，也就是举行宗教仪式时演唱的一种声乐曲。它起源于印度，后传入中国并被称为梵呗。正如《大正新修大藏经》No.2717《声明口传》所载："声明者，印度之名，五明之一也。支那偏取曰梵呗。"[⑥]唐时，声明又通过中国传入了日本。《续日本记》中就有一些关于声明的记载。该书卷八记载：元正天皇养老四年（720）十二月二十五日，天皇诏曰："佛典之道，教在甚深。转经

[①] （日）林谦三：《雅乐的传统》，《日本的古典艺能·雅乐》，平凡社，1970 年，44 页。
[②] （日）岸边成雄：《雅乐的源流》，《日本的古典艺能·雅乐》，平凡社，1970 年，20 页。
[③] （日）万多亲王等：《新编姓氏录》第三册《和药使主》，1669 年刊本，5 页。
[④] 王孝廉编译：《日本书纪》卷二二《推古天皇》，时报文化出版企业公司，1988 年，147 页。
[⑤] 赵维平：《中国古代音乐文化东流日本的研究》，上海音乐学院出版社，2004 年，106 页。
[⑥] （日）高楠顺次郎编：《大正新修大藏经》第 84 卷 No.2717《声明口传》，财团法人佛陀教育基金会出版部，1990 年，857 页。

唱礼，先传恒规，理合遵样，不须辄改。比者或僧尼自出方法，妄作别音，遂使后生之辈，积习成俗，不肯变更，恐汙法门，从是始乎。宜依汉沙门道荣、学问僧胜晓等转经唱礼，余音并停止。”[①]这里所谓的“道荣、胜晓转经唱礼的方法”，就是唐代传入日本的声明。该书卷一八《孝谦纪二》亦载：孝谦天皇天平胜宝四年（752）四月九日，东大寺大佛开眼当日，在种种舞乐之间，有“梵音师二百人、锡杖师二百人、呗师十人、散华师十人”等诵经唱理。从“四个法要”同时进行的情况可以看出，在奈良时代日本佛教的声明已经形成。

平安时代，弘法大使空海和慈觉大师圆仁都入唐学习过佛法和梵呗，并把所学带回国。空海曾在唐朝学习密教，回国后创设了密教系声明。他在禁中三业（胎藏、金刚两业、声明业）度人制度中设立声明业，致力于声明的兴隆。《大正新修大藏经·声明口传》就载：“承和之初，弘法大使奏置声明之度。……是密乘为声明之始祖。”[②]而圆仁在入唐期间曾多次参与佛教活动，听唱梵呗。他在《入唐求法巡礼行记》中对此有详细记载：唐开成三年（838）十一月二十四日于扬州观音院遇天台大师忌日设斋会，“堂头设斋，众僧六十有余。幻群法师作斋叹文与食仪式，……众僧之中一人打槌，更有一人作梵”，梵颂云：“合此经究极到达彼岸，愿佛开微密，广为众生，……音韵绝妙”[③]；同年十二月八日记事，于扬州开元寺奉国忌，“此时东西梵音交响绝妙”[④]；开成五年（840）八月二日在孝义县涅槃院与桂轮座主谈话：“座主曾讲解《涅槃经》数遍，兼解外典。新做《唐韵律》与《大藏经音》八卷。”[⑤]圆仁回国后，以《唐韵律》等为基础创设了天台声明。《大正新修大藏经·声明口传》记载：“显声明者，慈觉大师之游历赤县也，周旋十师之门旁传此业。尔来布护寰宇。”[⑥]可见，圆仁把中国的声明带回了日本，进一步促进了日本声明的发展。中国的声明传入日本后，又不断得以发展，并出现了日本化的声明。可见，艺术的学习有这样一个过程，即先引入异域的艺术，然后在此基础上不断发展，最后才形成具有本民族特色的艺术。

如前所述，踏歌是一种一边用足踏地一遍歌唱的集体歌舞，它流行于汉至唐代，并于唐时传入日本。日本的踏歌最初由汉人表演，并且流行于宫廷。《日本书

[①]（日）菅野真道等：《续日本纪》卷八，元正天皇养老四年十二月，吉川弘文馆，1981年，223页。
[②]（日）高楠顺次郎编：《大正新修大藏经》第84卷No.2717《声明口传》，财团法人佛陀教育基金会出版部，1990年，857页。
[③]（日）圆仁著、小野胜年校注、白化文等修订校注：《入唐求法巡礼行记校注》卷一，花山文艺出版社，1992年，70页。
[④]（日）圆仁著、小野胜年校注、白化文等修订校注：《入唐求法巡礼行记校注》卷一，花山文艺出版社，1992年，84页。
[⑤]（日）圆仁著、小野胜年校注、白化文等修订校注：《入唐求法巡礼行记校注》卷一，花山文艺出版社，1992年，328页。
[⑥]（日）高楠顺次郎编：《大正新修大藏经》第84卷No.2717《声明口传》，财团法人佛陀教育基金会出版部，1990年，857页。

纪》记载：持统天皇七年（693）正月（丙午），“汉人等奏踏歌”[①]；持统天皇八年（694）正月十七日（丙午），“汉人奏踏歌”[②]；同月十九日（癸卯），“唐人奏踏歌”[③]。到了奈良时代，才出现了日本人表演踏歌的情况。如《续日本记》记载，圣武天皇天平二年（730）正月十六日，天皇行幸皇后宫，“百官主典以上配从踏歌，且奏且行，引入宫里，以赐酒食。”[④]进入平安时代，每年的正月中旬都要在宫廷里举行踏歌表演，《续日本记》中对此多有记载。如天平十四年（742）正月十六日，“天皇御大安殿，宴群臣。酒酣奏五节田舞，讫更令少年童女奏踏歌”[⑤]；天平胜宝三年（751）正月十八日，“天皇出御大极殿南苑，召集百官主典以上举行宴会，……分别授予踏歌音头取女濡忍海伊太须、锦部河内外从五位下”[⑥]；天平宝字三年（七五九）正月十八日，“帝临轩，……飨五位已上，及蕃客，并主典已上于朝堂。作女乐于舞台，奏内教坊踏歌于庭”[⑦]；天平宝字七年（763）正月十七日，“帝御阁门，飨五位以上及蕃客，……奏内教坊踏歌，客主主典已上次之，赐供奉踏歌百官人及高丽蕃客绵有差。”[⑧]后来，踏歌逐渐演变成为日本宫廷的固定节日，在每年正月十六日宫廷都要举行盛大的踏歌活动。如清和天皇贞观四年（862）正月十六日，“踏歌之节，天皇御前殿，宴于使臣。踏歌如常仪。赐禄各有差。”[⑨]可见，踏歌传入日本后，备受日本皇室喜爱，并演变成日本宫廷的固定节日。

之后，踏歌又由日本宫廷流入民间，如兴福寺、热田神宫、鹿儿岛神宫、阿苏神宫、住吉神社等都曾举行过踏歌活动。可见，中国的踏歌传入日本后，不但风靡于日本宫廷，而且盛行于民间，成为一种备受欢迎的大众性舞蹈，其巨大的艺术魅力由此可见一斑。

3．乐器

唐朝传入日本的乐器大概有 15 种，分别为琴、筝、瑟、箜篌、琵琶、阮咸、尺八、萧、横笛、笙、竽、腰鼓、方响、细腰鼓、螺钿紫檀五弦琵琶，其中正仓院中收藏了 59 件。日本音乐家上真行、多忠基、田边尚雄于日本大正九年（1920）对正仓院所藏唐传乐器进行了第一次调查，林谦三、岸边成雄等于昭和二十三年（1948）、昭和二十七年（1952）又先后两次对正仓院所藏的唐传乐器做了调查。

[①] 王孝廉编译：《日本书纪》卷三 0《持统天皇》，时报文化出版企业公司，1988 年，418 页。
[②] 王孝廉编译：《日本书纪》卷三 0《持统天皇》，时报文化出版企业公司，1988 年，418 页。
[③] 王孝廉编译：《日本书纪》卷三 0《持统天皇》，时报文化出版企业公司，1988 年，421 页。
[④]（日）菅野真道等：《续日本纪》卷九，圣武天皇天平二年正月，吉川弘文馆，1981 年，121 页。
[⑤]（日）菅野真道等：《续日本纪》卷一 0，天平十四年正月，吉川弘文馆，1981 年，167 页。
[⑥]（日）菅野真道等：《续日本纪》卷一八，天平胜宝三年正月，吉川弘文馆，1981 年，194 页。
[⑦]（日）菅野真道等：《续日本纪》卷二二，天平宝字三年正月，吉川弘文馆，1981 年，259 页。
[⑧]（日）菅野真道等：《续日本纪》卷二四，天平宝字七年正月，吉川弘文馆，1981 年，292 页。
[⑨]（日）藤原时平、大藏善行编：《日本三代实录》卷二 0，清和天皇贞观四年正月，国史大系刊行会，1929 年，86-87 页。

他们认为这些乐器是：金银平文琴 1 件；二十四弦瑟 1 件，已残缺；十三弦筝 4 件，残缺；箜篌 2 件，残缺；琵琶 5 件；螺钿紫檀五弦琵琶 1 件；阮咸 2 件；尺八 8 件；甘竹箫 2 件，已残缺；横笛 4 件；笙 3 件；竽 3 件；腰鼓 22 面，残缺；细腰鼓 1 面，残缺；方响 1 件，残缺[①]。本文将结合这些乐器详述唐代乐器东流日本的情况。

琴是中国的传统乐器，历史非常悠久，最早出现于汉代。在两汉的画像石等文物资料上都可见它的形象。之后琴一直活跃于中国的乐坛，并于唐代传入日本。在今天日本的正仓院还藏有金银平文琴 1 件，它以满面施有精妙的金银平脱纹著称。池内有铭："清琴作兮□□"。又凤沼内，左右记有："乙亥元年"、"季春造作"[②]。乙亥元年当在开元二十三年或贞元十一年。可见此琴的确造作于唐代，其后传入了日本。此外，在东京博物馆珍藏有一张雷琴，琴底刻有："开元十二年岁在甲子五月五日于九龙县造。"[③]可见，此琴当出自蜀地九龙县，系唐代造琴名家雷氏所制。

筝出现在秦代。《史记》卷八七记载："夫击瓮扣缶，弹筝拨髀，而歌呼呜呜、快耳目者，真秦之声也。"[④]如前所述，筝起初只有五弦，到汉代出现了十二弦的筝，并一直沿用到隋唐之世。唐代又出现了十三弦的筝，并于奈良时代传入日本。正仓院保存有奈良时代的十三弦筝四张，均为残品。《西大寺资财帐》记载的大唐乐器中有："筝一面，琴柱十三枚。"[⑤]筝传入日本后，成为日本雅乐的重要乐器并一直沿用至今。而且作为近世俗乐的乐器，深受民众喜爱。

唐朝传入日本的箜篌为竖箜篌。如前所述，竖箜篌源于西亚，在东汉灵帝时期传入中国，之后又传入百济。《倭名类聚抄》卷四《术艺部・琴瑟类第四十七》箜篌注云："'箜篌二音，俗云如江胡二音。'《杨氏汉语抄》云：'箜篌，百济国琴也；和名久太良古止。'"可见，日本的箜篌是通过百济传入的。正仓院里保存有螺钿槽和漆槽两个箜篌残品，它们是唐代竖箜篌传入日本的实物证据。此外，平安时代的文献《延喜式》卷二一《雅乐寮》也记载了制作箜篌所用的丝料："箜篌一面，长五尺，料丝二两；箜篌一面，长六尺四寸五分，料丝二两。"[⑥]这也为我们提供了竖箜篌传入日本的确凿证据。

如前所述，琵琶有三种：第一种是我国的华夏旧器，即所谓的阮咸。另外两

---

① 赵维平：《中国古代音乐文化东流日本的研究——日本音乐制度（内教坊）的形成与变衍》，《音乐艺术》2001年第 1 期，178 页。
② （日）林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962 年，143 页。
③ 德真：《日本珍藏的我国唐代乐器》，《乐器》2004 年第 4 期，64 页。
④ 《史记》卷八七《李斯传》，中华书局，1959 年，2543-2544 页。
⑤ 转引自林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962 年，171 页。
⑥ 藤原时平、藤原忠平：《延喜式》二一《雅乐寮》，吉川弘文馆，1981 年，136 页。

种为外来乐器，分别为四弦和五弦琵琶。这三种琵琶都于唐代传到了日本。

阮咸是中国固有的乐器，其得名是因为晋代名士阮籍的次子阮咸善弹此器。《通典》卷一四四记载："阮咸，亦秦琵琶，……。武太后时，蜀人蒯朗于古墓中得之，晋竹林七贤图阮咸所弹与此类同，因谓之阮咸。咸，晋世实以善琵琶、知音律称。"[①]《隋唐嘉话》亦曰："元行冲宾客为太长少卿，有人于古墓中得铜物，似琵琶而身正圆，莫有识者。元视之曰：'此阮咸所造乐具。'乃令匠人改以木，为声甚清雅，今呼为'阮咸是也'。"[②]关于其形制，《通典》卷一四四记载："阮咸，亦秦琵琶，而项长过于今制，列十有三柱。"[③]同书又载："今清乐奏琵琶，俗谓之'秦汉子'，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。傅玄云：'体圆柄直，柱有十二。'"[④]可见，阮咸的形制特点是：体圆、颈长，有 12 或 13 根柱。阮咸在文物资料中也多有反映。如在辽宁辑安地区一座约 4、5 世纪的古墓中出土了一幅壁画，这幅壁画反映了一幕奏乐的情景：一个女乐人正横抱着长颈的阮咸骑在一条巨龙身上。此外，在麦积山和敦煌的壁画中也能看到阮咸的形象。如麦积山第 133 石窟北魏时期的壁画中就有一幅伎乐天女画，伎乐天女怀里抱着一把长柄的阮咸[⑤]。阮咸于隋唐之际传入日本，奈良正仓院收藏的两件阮咸即是明证。但阮咸在日本并没有得到很好的传承，在 9 世纪下半叶便消失了。

四弦琵琶，如前所述，源于西亚，后通过新疆、甘肃流入中原。隋唐之际，四弦琵琶在宫廷和民间音乐艺术中都占有重要地位，并被遣唐使带回了日本。《续日本后纪》卷八"承和六年（839）十月己酉朔条"就记载了藤原贞敏在唐朝学得琵琶后，于朝臣前演奏的情景："遣唐准判官正六品上藤原朝臣贞敏弹琵琶，群臣具醉。赐禄有差。"[⑥]藤原贞敏是日本遣唐使，他曾拜唐代琵琶名手刘二郎为师，并娶得二郎女。临回国，获赠紫檀紫藤琵琶各一面。对此，《三代实录》卷一四有详细记载："贞敏者，刑部卿从三位继彦之第六子也。少耽爱音乐，好学鼓琴，尤善弹琵琶。承和二年为美作椽兼遣唐使准判官。五年到大唐，达上都。逢能弹琵琶者刘二郎，贞敏赠砂金二百两。刘二郎曰：'礼贵往来，请欲相传。'即授两三调，二三月间尽了妙曲。刘二郎赠谱数十卷。因问曰：'君师何人，素学妙曲乎。'贞敏答曰：'是我累代之家风，更无他师。'刘二郎曰：'于戏昔闻谢镇西，此何人哉。仆有一少女，愿令荐枕席。'贞敏答曰：'一言斯重，千金还轻。'既而成婚礼。

[①]《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988 年，3679 页。
[②] 刘餗：《隋唐嘉话》卷下，中华书局，1979 年，46 页。
[③]《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988 年，3679 页。
[④]《通典》卷一四四《乐四》，中华书局，1988 年，3679 页。
[⑤] 赵维平：《中国古代音乐文化东流日本的研究》，上海音乐学院出版社，2004 年，219 页。
[⑥]（日）藤原良房、藤原良相、伴善男编：《续日本后纪》卷八"承和六年（839）十月己酉朔条"，吉川弘文馆，1953 年，264 页。

刘娘尤善琴筝，贞敏习得新声数曲。明年，聘礼既毕，解缆归乡。临别，刘二郎设祖筵，赠紫檀、紫藤琵琶各一面。”[1]有关藤原贞敏入唐学习琵琶之事，《琵琶诸调子品》的《跋文》中也有记载。但诸多史书对藤原贞敏来唐的时间、地点、经历等内容的记载都有所不同。即便如此，藤原贞敏作为遣唐使入唐学习琵琶却是不争的事实。如今，在日本正仓院里还保存有五件四弦琵琶，它们也是四弦琵琶传入日本的历史见证。

四弦琵琶何时传入日本现在已无法精确考出，但至迟当在公元 756 年，因为此时在东大寺献物账中已有四弦琵琶之名。四弦琵琶传入日本后得以传承和发展，并成为日本民族的传统器乐。直到今天，四弦琵琶在日本音乐中依然使用得非常广泛。

如前所述，五弦琵琶源于印度，在张重华占据凉州之时传入中国。之后一直被广泛使用于宫廷乐舞之中，至唐而大盛，并通过遣唐使藤原贞敏等传入日本。正仓院收藏的那张紫檀螺钿五弦琵琶就是历史的真实见证。五弦琵琶后来在日本得到极度发展，不仅用于独奏，还作为色彩乐器用于雅乐的器乐曲中，同时还在大量的说唱音乐中得到广泛使用。但五弦琵琶在日本并没有真正得到发展，不久就退出了历史舞台。

尺八是中国古代重要的吹奏乐器，在唐宋以前被称为笛。笛在我国的历史非常悠久，考古资料表明，早在原始社会就已经出现了。考古工作者在河南省舞阳县发现了新石器时代遗址的骨笛[2]，距今有 8000 余年，是迄今我国发现最早的竖吹乐器。之后，在浙江余姚河姆渡遗址发现的骨笛[3]，距今也有 7000 余年。文献资料中也有相关记载。《太平御览》引《史记》载：“黄帝使伶伦伐竹于昆谿，斩而作笛，吹之作凤鸣。”[4]至汉魏时期，笛已发展成熟，此时的笛因体形长大，故被称为长笛。这类长笛在东汉至魏晋时期的墓砖画以及南北朝时期至隋代的敦煌莫高窟壁画中随处可见[5]。如在河南舞阳就出土了一件东汉时期的吹笛俑，此乐俑跽坐于地，双手握笛，右手在上，左手在下，笛身长大，吹口处有一明显斜切面。[6]在四川巫山西坪也出土了一件汉代的吹奏俑，乐俑也保持跽坐姿势，双手握笛，右手在上，左手在下，吹口处也有一明显斜面[7]。此种长笛即是唐宋时期的尺八前

[1] （日）藤原时平、大藏善行编：《日本三代实录》卷一四，贞观九年十月四日，国史大系刊行会，1929 年，221 页。
[2] 中国科学技术大学科技史与科技考古系等：《河南舞阳贾湖遗址 2001 年春发掘简报》，《华夏考古》2002 年第 2 期，28-29 页。
[3] 浙江省文物管理委员会、浙江省博物馆：《河姆渡遗址第一期发掘报告》，《考古学报》1978 年第 1 期，56 页。
[4] 李昉：《太平御览》卷五八 0《乐部十八・笛》，河北教育出版社，2004 年，574 页。
[5] 王金旋：《尺八的历史考察与中日尺八辨析》，上海音乐学院，2008 年，7 页。
[6] 吴东风、苗建华：《中国音乐文物大系・河南卷》，大象出版社，1996 年，209 页。
[7] 吴东风、苗建华：《中国音乐文物大系・四川卷》，大象出版社，1996 年，235 页。

身。

从我国古代文献记载来看，尺八这一名称最初见于唐代。两《唐书》均提到了“吕才善制尺八之事”，说法基本相同，故这里仅引用《旧唐书》以说明问题。《旧唐书·吕才传》记载：“吕才，博州清平人也。少好学，善阴阳方伎之书。贞观三年，太宗令祖孝孙增损乐章，孝孙乃与明音律人王长通、白明达递相长短。太宗令侍臣更访能者，中书令温彦博奏才聪明多能，眼所未见，耳所未闻，一闻一见，皆达其妙，尤长于声乐，请令考之。侍中王珪、魏徵又盛称才学术之妙，徵曰：‘才能为尺（八）十二枚，尺八长短不同，各应律管，无不谐韵’。太宗即征才，令直弘文馆。”[①]可见，尺八确为吕才所制。唐代尺八为六孔，前五后一，用于宫廷雅乐，是唐代乐部、乐府、乐舞中的重要乐器。

日本的尺八就由中国传入，但具体传入时间则说法不一。第一种观点认为是在飞鸟时代，因为据日本历史记载，飞鸟时代的圣德太子就十分喜爱尺八样的笛子，曾亲自吹奏[②]。第二种说法认为是在8世纪初，当时中国的尺八作为宫廷音乐的一部分传入日本[③]。笔者认为第一种观点不够严谨，而第二种说法则较为科学。首先，我们来看第一种观点。如上所述，“尺八”之名称于唐太宗贞观年间（627——649）才产生，而圣德太子于唐高祖武德五年（622 年）已去世，因而圣德太子时期所传入的只能是尺八的前身笛子，而不是尺八本身。这是因为笛子与尺八虽然外形比较相似，但音律和尺寸却大为不同，因此，两者不能等同。由此可见，此观点不够准确。接着，我们再来看第二种观点。8世纪初中日交流更为频繁，日本多次派遣唐使学习中国一切先进的艺术成果，因此，尺八作为唐代较为盛行的乐器之一，也就不可避免地传入了日本。通过以上的分析，笔者认为“8世纪初尺八传入日本较为可信”，因此，本文采纳这一观点。

今天在日本奈良正仓院还收藏着 8 件中国唐代的尺八，它们分别用竹、玉、石、牙等材料制成。另外，日本法隆寺内也珍藏着一支唐代尺八。它们即是唐代尺八传入日本的历史见证。尺八传入日本后，到平安时代便消失了，其再度繁荣并真正日本化是在15世纪。

此外，唐代传入日本的乐器还有箫、笛、笙、竽、腰鼓、细腰鼓、方响等，对此，张前、赵维平等学者都论述较多，因此这里不再一一详述。

4．音乐理论

唐代的音乐理论也东传至日本。732年日本留学生吉备真备归国时，从中国带回了《乐书要录》一书。《续日本记》卷一二“天平七年四月条”记载：“天平七

---

① 《旧唐书》卷七九《吕才传》，中华书局，1975年，2719-2720页。
② 转引自陈正生：《唐代尺八同汉笛的关系》，《中国音乐》1993年第3期，17页。
③ 王建欣：《中日尺八之比较研究》，《音乐研究》2001年第9期，33页。

年（735）四月二十六日，入唐留学生从八位下下道朝臣真备……献《乐书要录》十卷。”这部著作共 10 卷，在日本完好地保存了 400 多年，后来才渐渐残缺，现在日本仍保存有第五、六、七卷。其具体内容前文已详细介绍，故兹略。

随着《乐书要录》的东传，其中的十二律、五声和七声以及调的理论也传入日本，并对日本音乐产生了深远影响。《乐书要录》中的音乐理论不但为许多日本乐书所引用，而且它实际上奠定了日本音律理论的基础。

5．乐谱

唐代大量乐谱也通过遣唐使等途径传入日本，保存至今的仍有 7 部，它们分别是：《碣石调·幽兰谱》、《天平琵琶谱》、《五线谱》、《开成琵琶谱》、《南宫琵琶谱》、《博雅笛谱》和《仁智要录》。下面逐一进行介绍。

《碣石调·幽兰谱》，是目前所知最早的、唯一的古琴文字谱，南朝梁代人丘明传谱，为 7 世纪下半叶唐朝手写卷子[①]。这首古琴谱现存京都西茂贺神光院，至于它在什么时候、经过怎样的途径传人日本目前尚无据可考。

《天平琵琶谱》，写于日本天平十九年（747）七月以前，现藏于日本奈良东大寺正仓院。

《五弦谱》即《五弦琵琶谱》，现为京都右京区阳明文库所藏。此谱是没有装订的卷子本，宽约 28 厘米、长约 5 米 40 厘米，内题只写“五弦”二字，外题则写有“五弦琴谱”字样。林谦三认为此语的书写年代约为平安时代中期，即公元 10 世纪[②]。然而从乐谱内容来判断，此谱属于盛唐时代的曲谱体系，从年代上说，应为 8 世纪至 9 世纪期间的乐曲。此谱后从中国传入日本，但具体于何时、经过何种途径传入，目前尚不清楚。

《开成琵琶谱》，即藤原贞敏自中国带回的《琵琶诸调子品》。记有唐琵琶 27 种调子与弦合，此谱为手写长卷，并附有藤原贞敏的跋文，因而十分可信。此谱抄于唐文宗开成三年（838），故名。它先前藏于伏见宫家，现藏于宫内厅书陵部[③]。

《南宫琵琶谱》由日本贞保亲王于 921 年 10 月编纂，共有甲本 2 卷和乙本 2 卷，现收藏于宫内厅书陵部[④]。此谱已经不是原本的唐传古谱，而是经过日本化、供雅乐弹奏用的乐谱。它显示出此时的日本文化已开始脱离唐风，进入到国风化时期。

《博雅笛谱》为源博雅奉敕编撰，编成于 966 年。《博雅笛谱》跋语中提到在编撰《博雅笛谱》时，曾参照南宫贞保亲王、清濑宫经、大户清上、胜道成、常

[①] 冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998 年，120 页。
[②] （日）林谦三：《雅乐——古乐谱的解读》，音乐之友社，1969 年，104 页。
[③] 张前：《中日音乐交流史》，人民音乐出版社，1999 年，149 页。
[④] 冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998 年，121 页。

世鱼弟等人的观点[1]。从这个意义上说，这部笛谱是日本奈良、平安时代笛谱的集大成之作。因此，本文也把它归入唐传乐谱之一。

《仁智要录》为筝曲谱，由日本平安朝藤原师长辑成于 1170 年。值得注意的是，这部乐谱中包含有唐传筝曲《凉州》、《玉树后庭花》、《春莺啭》、《酒胡子》、《回杯乐》、《婆罗门》、《王昭君》、《打毬乐》、《庶人三台》、《还城乐》、《长命女儿》、《千斤女儿》等，共 30 余首。因此，本文也把它作为唐传乐谱。

可见，日本乐舞艺术从乐舞制度、乐舞作品、乐器，到乐理、乐谱等，全面接受了唐代乐舞艺术的影响。也正缘于此，日本乐舞艺术才得以迅速发展。

二、百戏

唐代百戏大量涌入日本，并促进了日本百戏的发展。当然，唐朝传入日本的百戏大多源于西域，中国艺人把它们进行提炼加工，丰富了它们的内容，提高了它们的水平，并把它们传到日本。唐朝传入日本的百戏主要有《大面》、《拨头》、《剑器浑脱》、傀儡戏、踏索、吞刀吐火、弄玉、相扑等。下面择要进行介绍。

《大面》，如前所述，又称《代面》、《兰陵王》。由于中国的《大面》已经失传，传到日本的《大面》就引起了争议。日本学者一派认为它源于印度的《婆竭罗龙王》，一派则认为它源于中国的《大面》。本文则认为它源于唐朝。原因有二：第一，日本史书《舞乐图》绘有《兰陵王》舞姿图，释文是："兰陵王，唐朝准大曲，一人舞。"[2]可见，从文献资料来看，它源于唐朝；第二，今天《大面》依然在日本演出，从表演者的面具、服装，到舞蹈的气氛、动作，则完全是中国风格的。因此，"《大面》从中国传入"这一观点较为可信。

《拨头》，又作《钵头》，由西域传入中原。关于其剧情，前面已作介绍，故略。《信西古乐图》中绘有表演《拨头》时所带的面具：红面，披发，高鼻，眉毛竖起，嘴巴咧开，好像在哭[3]。又有《左舞之谱》一书，其中绘有《拨头》舞姿图。舞者低头，散发，头带风帽，身披坎肩，蹲跪，以桴支地，表情悲伤[4]。日本这两幅舞图中的人物形象与我国史籍记载相吻合，这充分说明日本的《拨头》直接源于中国。

剑器浑脱也是散乐之一种。《倭名类聚抄》曰："浑脱，一云散乐。"[5]此戏也于唐代传入日本。《体原抄》"二下盘涉调"记载："剑器浑脱，古乐，中曲，无舞。

[1] 张前：《中日音乐交流史》，人民音乐出版社，1999 年，162 页。
[2] 转引自资华筠主编：《影响世界的中国乐舞》，文化艺术出版社，2003 年，20 页。
[3] （日）信西入道：《信西古乐图》，日本古典全集刊印会，1927 年。
[4] 资华筠主编：《影响世界的中国乐舞》，文化艺术出版社，2003 年，37-38 页。
[5] （日）源顺：《倭名类聚抄》卷四《艺术部・音乐部・曲调类》，刻本，1897 年，85 页。

剑器浑脱，传之于唐，所谓唐散乐也。”[①]此戏传到日本后非常盛行。《续日本记》天平胜宝四年（752）四月条载：“乙酉，卢舍那佛像成，始开眼。是日行幸东大寺……复有王臣诸氏五节，久米舞，楯伏，踏歌，浑脱等歌舞，东西发声，分庭而奏。”[②]后来，此戏名称虽有变化，但内容一直保留着。据《舞乐要录》记载：承平四年（934），浑脱戏依然在日本演出。之后，此戏历改名为猿乐、杂艺、散更。宣治二年（1088）之后，习用猿乐，而内容依旧[③]。可见，此戏传入日本后备受民众喜爱，并长期活跃在日本舞台上。

如前所述，傀儡戏产生于西汉，流行于唐代，并于唐代传至日本。那么，傀儡戏具体于何时传入日本？傀儡戏作为散乐之一种，当是随着散乐传入日本的，因此我们知道了散乐传入日本的确切时间，也就弄清了傀儡戏传入日本的时间。唐代散乐东传日本的记载最早见于《东大寺要录·供养章第二》：天平胜宝四年（752），东大寺举行大佛开光仪式，其中就有“唐古乐、唐散乐、唐女舞”等表演[④]。据此可知，散乐至迟于752年已传入日本。散乐中也包括傀儡戏，因此，傀儡戏至迟也于752年已传入日本。又据日本史书《散乐策问》记载，“在平安时代初”，即8世纪末9世纪初[⑤]，而中国学者邱雅芬从“奈良时代散乐户已经存在”的事实推断，中国傀儡艺术东传日本最迟应在8世纪的奈良时代[⑥]。综上所述，“中国的傀儡戏于8世纪传入日本”这一观点是正确的。

唐代的傀儡戏传入日本后，与日本固有的原始偶人信仰相结合而催生了日本傀儡戏，之后又发展成为文乐、人形剧。它的伴奏乐器最初为琉球民族乐器“三味线”（又译为“三弦”），后逐渐增加了一些其它乐器，其中有相当多的成分来自大唐。

弄玉，即弄丸、跳丸，是一种抛接之类的杂技，由表演者两手快速地连续抛接若干圆球。这种杂技历史悠久，早在春秋战国时就出现了。据《庄子》记载：“市南宜僚弄丸而两家之难解。”[⑦]即宜僚在军前耍弄弹丸，使敌军将士皆停战观看，遂胜了敌军。降及秦汉，跳丸更加盛行，汉代的画像石上就绘有很多表演“跳丸”的场景。至三国时期，此戏仍相沿不衰。据《三国志·魏志》卷二0裴注引《典略》记载：“时天暑热，（曹）植因呼常从取水自澡讫，傅粉。（曹植）遂科头拍袒，胡舞五椎锻，跳丸击剑，诵俳优小说数千言讫。”[⑧]曹植不但爱好跳胡舞、击剑，

[①] 转引自常任侠：《海上丝路与西域文化艺术》，海洋出版社，1985年，248页。
[②]（日）菅野真道等：《续日本纪》卷一八，天平胜宝四年四月，吉川弘文馆，1981年，299-300页。
[③] 转引自常任侠：《海上丝路与西域文化艺术》，海洋出版社，1985年，248页。
[④]（日）观严：《东大寺要录》，国书刊行会，1971年，49页。
[⑤] 转引自西濑英经等：《日本艺能史》，昭和堂，1999年，21页。
[⑥] 邱雅芬：《唐代傀儡戏东传及日本傀儡戏的形成》，《求索》2009年第1期，27页。
[⑦] 庄周：《庄子》杂篇《徐无鬼第二十四》，中国戏剧出版社，1999年，104页。
[⑧] 陈寿：《三国志》卷二0《魏志》，中华书局，1959年，603页。

还热衷于跳丸之戏，可见跳丸在当时是比较受欢迎的。到了唐代，弄丸之戏流传于军中，并成了一个军事训练项目。《新唐书·宦者传下》记载："辅国以功迁兵部尚书。南省视事，使武士戎装夹道，陈跳丸舞剑，百骑前驱。"[①] 士兵身着军装，沿道跳丸、舞剑以迎辅国，可见跳丸已盛行于军中。这当与军事训练有关，因为它可以提高士兵的身体素质和快速反应能力。此戏也于唐代传入日本，日本现存的文物资料就充分证明了这点。如奈良正仓院收藏有著名的黑绘弹弓和《信西古乐图》。黑绘弹弓是天平时代的遗物，弹弓上就绘有《弄玉》、《踏肩》、《戴竿》等杂技；《信西古乐图》收录了日本"最古老的古乐图"，并保留了"平安时代的风姿"[②]，其中就有一幅《神娃登绳弄玉》的图像，绳上有三位脚穿高跟木屐女演员，边端两人，一人手持火把，一人抛球，中间的演员也在表演抛球[③]。这充分说明，跳丸已于唐代传到了日本。

此外，唐朝传入日本的百戏还有相扑、吞刀吐火、踏索等，这在常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》第四编《汉唐间西域杂技艺术的东渐》中都有详细论述，故这里不再重复。

总之，唐朝的百戏大量传入日本，不但丰富了日本百戏的内容，而且提高了它的表演技术，甚至催生了新的百戏品种。因此，唐代百戏对日本的影响是广泛而深远的。

三、书法

中国和日本间的书法交流源远流长。近年，在日本发现了东汉政府授予的"汉倭奴国王印"[④]，这说明早在东汉时期中国的书法就流到了日本。然而这一时期，双方间的书法交流很少。直到隋唐五代，双方间的书法艺术交流才进入全盛时期。尤其在唐代，双方间的书法交流更加频繁。这种交流是互相的，既有日本书法流入唐代，也有唐代书法流入日本。但还是以唐代书法对日本的影响占主流。

（一）日本书法流入唐朝

日本书法艺术传入唐朝，主要通过三种方式。第一种方式是通过使节传播。《新唐书·日本传》云："建中元年（780），使者真人兴能献方物。真人，概因官而氏者也。兴能善书，其纸似茧而泽，人莫识。"[⑤]北宋初年的陶谷在他的《清异录》中则详细介绍了兴能贡献给唐朝的书法作品："兴能来华时，译者闻其善书札，乞

[①] 欧阳修等：《新唐书》卷二０八《宦者传下·李辅国》，1975年，中华书局，5881页。
[②] （日）信西入道：《信西古乐图》，日本古典全集刊印会，1927年，6页。
[③] （日）信西入道：《信西古乐图》，日本古典全集刊印会，1927年。
[④] 王勇、上原昭一主编：《中日文化交流史大系·艺术卷》，浙江人民出版社，1996年，230页。
[⑤]《新唐书》卷二二０《日本传》，中华书局，1975年，6209页。

得章草两幅，皆《文选》中的诗句。”[1]可见，日本使节的确把本国的书法艺术传到了唐朝。

第二种方式为日本皇室赠送。如日本皇太子安殿亲王就曾托入唐僧人最澄把日本的书法作品赠送给唐朝。《明州牒》作为唐代公文，即详细记载了这些书籍的名称。它们是：《金字妙法莲华经》8 卷、《金字无量义经》1 卷、《普贤观经》1 卷、《屈十大德疏》10 卷、《本国大德诤论》2 卷[2]。前三部佛经合称“法华三部经”，是天台宗的教典，注明是日本国春宫委托最澄供奉给天台山的，后两部章疏均系日本人所撰。并且这些典籍都是日本手抄本，因此，随着它们的西传，日本的书法艺术也流入了中国。

第三种方式为日本入唐僧人传播。日本入唐僧人充当了书法交流的双重使者，他们不但吸收了唐代的书法艺术，而且也把日本书法艺术传入中国。日本僧人传播书法艺术主要通过两种方式，一是携带日本书法入唐。如承和五年（838）圆仁入唐，仁寿三年（853）圆珍入唐。围绕他们的行动，很多书法作品在唐代亦得以流传。如“圆珍传灯大法师位位记”和“充内供奉治部省牌”，只是圆珍入唐时携带的一种身份证明书，但其书法之高雅精妙，据说唐朝官员见后也惊叹不已，要他抄录下来，以留存观赏[3]。可见，日本僧人把日本书法带入了唐朝，从而促进了日本书艺在唐朝的传播。二是日本僧人在唐朝进行书法创作。空海就是其中的代表，他在唐朝撰写的书法作品主要有《大唐青龙寺故三朝国师碑》。永贞元年（805）十二月二十五日，空海之师惠果和尚卒。次年正月十七日葬于孟村龙泉大师塔侧。空海为众僧推举，为其师撰写碑文。碑文共 1500 余字，收集在空海《性灵集》卷二《大唐青龙寺故三朝国师碑》中。其碑首题云：“大唐神都青龙寺故三朝国师灌顶阿阇梨惠果和尚之碑。日本国学法弟子苾刍空海撰文并书。”遗憾的是，碑石迄今仍未被发现。可见，日本僧人在唐朝也进行过书法创作，这进一步扩大了日本书法艺术在中国的影响。

（二）唐代书法艺术对日本的影响

唐代书法也通过多种途径传入日本，并对日本产生了深远的影响。唐代书法传入日本的第一种途径为日本派遣唐使入唐学习。如前所述，日本曾在 630 至 894 年，先后 19 次向中国派遣遣唐使，而真正达到唐土的只有 13 次。遣唐使中有押使、执节使和大使、副使、判官、录事四等官，以及史生、知乘船事、造舶都匠、译语、主神、医师、阴阳师、东师、画师等各色人物，还有随团而来的留学生和

[1] 陶谷：《清异录》卷下《文用门》，惜阴刊丛书，1896 年，211 页。
[2] 转引自王勇、上原昭一主编：《中日文化交流史大系·艺术卷》，浙江人民出版社，1996 年，262 页。
[3]（日）中田勇次郎著、蒋毅译：《中国传统文化在日本》，中华书局，2002 年，126 页。

学问僧，总共有 5000 余人[①]。其中的留学生和学问僧也为数不少，但具体有多少人，则说法不一。叶喆民认为，仅日本奈良时期派到我国的留学生和学问僧就有550 余人之多[②]；木宫泰彦认为有 149 人，并列表逐一介绍[③]。武安隆则对木宫泰彦列表中的 149 人进行了详细考证，认为遣唐留学生有 26 人，学问僧为 90 人，共计 116 人[④]。叶喆民的结论只是估算，因此缺乏科学性；木宫泰彦的数据，是根据《日本书纪》、《怀风藻》等史书的记载得出的，相对于叶喆民的观点要准确得多，但还不够精确。而武安隆则对这 149 个人一一进行考证，认为其中 8 人并未踏上唐土，13 人在新罗和高丽留学，5 人为留学僧的行者，因此，遣唐留学僧实际只有 90 人[⑤]。武安隆的研究方法科学，考证严密，因此结论也是准确的，故本文认同武安隆的观点。这些留学生和遣唐僧在中国如饥似渴地学习书法艺术，回国时还将大量书法作品带回，从而促进了日本书法艺术的发展。

首先，我们来看留学生。留学生在唐朝学习的一个重要内容便是书法。唐政府在中央设有国学馆、太学馆、四门馆、律学馆、书学馆、算学馆等教育机构，留学生一般都就读于这六学馆中。其中书学馆是专门培养书法人才的机构，其必修课为《孝经》、《论语》。专业课为《石经三体书》、《说文》、《字林》。《石经三体书》学习三年，《说文》学习两年，《字林》学习一年。此外，还有《字统》、《字海》、《括字苑》、《文字释训》[⑥]等。他们一入书学馆，就要接受严格的训练。清马宗霍在其《书林藻鉴》中说："唐之国学凡六，其五曰书学，置书学博士，学书日纸一幅，是以书为教也。"[⑦]每天学书一幅，对学生书艺的提高大有助益。并且书学馆作为国子监六学馆之一，也制定了严格的考试管理制度以加强对学生的考察。当时的考试大体分为四种：旬考、月考、岁考、毕业考。留学生和唐朝的学生一样，按规定都要参加这些考试。严格的管理，使日本留学生潜心于书艺研习而丝毫不敢懈怠，从而使其中出现了不少善书者，如橘逸势等。

橘逸势（？——842），为日本著名的"三笔"之一，他曾入唐学习书法。《旧唐书·日本传》记载："贞元二十年，遣使来朝，留学生橘逸势、学问僧空海。"[⑧]可见，橘逸势曾在唐代学习过书法，这是毫无疑问的。他曾师从柳宗元。沈曾植《海日楼札丛》卷八《日本书法》有载："橘逸势传笔法于柳宗元，唐人呼为橘秀

[①] 王勇：《中日文化交流史大系·人物卷》，浙江人民出版社，1996 年，64 页。
[②] 北京市中日文化交流史研究会编：《中日文化交流史论文集》，人民出版社，1982 年，408 页。
[③] （日）木宫泰彦著、胡锡年译：《日中文化交流史》，商务印书馆，1980 年，126-150 年。
[④] （日）武安隆：《遣唐使》，黑龙江人民出版社，1985 年，111-120 页。
[⑤] （日）武安隆：《遣唐使》，黑龙江人民出版社，1985 年，111 页。
[⑥] 《新唐书》卷四四《选举志上》，中华书局，1975 年，1160 页。
[⑦] 马宗霍：《书林藻鉴》卷八，文物出版社，1982 年，77 页。
[⑧] 《旧唐书》卷一九九上《日本传》，中华书局，1975 年，5341 页。

才。”[1]他的书法作品流传至今的有墨迹《伊势内亲王愿文》和铭刻《兴福寺南圆堂铜灯台铭》等。

然后，再来看学问僧。学问僧，顾名思义，主要是为学佛法而入唐的，但他们在学佛的过程中不可避免地要接触佛经等书法作品，这就使不少学问僧的书艺大进。其中最著名的当数空海、最澄和圆珍。

空海（773——835），23岁出家，投奈良大安寺习三论宗，法名空海。贞元二十年（804）携最澄入唐。空海入唐后，遍访书法名家，悉尽诸家之妙。尤其是草书，更为儒、释所惊叹。胡伯崇把他比作盛唐书法家张旭，并有《赠释空海歌》一诗：“天假吾师多伎术，就中草圣最狂逸，不可得，难再见。”[2]可见，空海的书法亦非常狂逸，当深受张旭书风之影响。空海也曾拜韩方明为师。沈曾植《海日楼札丛》卷八《日本书法》引《杂家言》所记尤详：“释空海入唐留学，就韩方明受书法。”[3]空海有“五笔和尚”之称，其得名原因即是由于他习得韩方明《授笔要说》中的五种笔法。可见，空海深得韩方明之真传。空海的书法亦深受王羲之书法之影响，这从空海的存世墨迹即可看出。目前，空海的传世作品主要有《风信帖》、《灌顶记》、《临孙过庭书谱》、《临急就章》和《大和州益田池碑》等，它们都颇具王羲之的书风。

空海在唐朝不仅学习书法技艺，而且还遍搜名品，携带回国。其《性灵集》记载的呈献于日本嵯峨天皇的著名书法真迹有：《德宗皇帝真迹》1卷、《欧阳询真迹》1卷、《大王诸舍帖》1帧、《不空三藏碑》1帧、《岸和尚碑》1铺、《释令起八分书》1帖、《飞白书》1卷（弘仁二年（811）六月二十六日献）、《张萓真迹》1卷、《谓之行草》1卷、《鸟兽飞白》1卷、《急就章》1卷、《李邕真迹屏风》1帖、王羲之《兰亭》碑拓本1卷以及大量名人诗文手迹[4]。这些书法精品被带回国后，当会对日本书法产生巨大的影响。

最澄，762——822年，幼名广野，12岁出家，38岁时与空海、橘逸势一同入唐学习佛教和书法。最澄的书法受王羲之影响最深，书风也比较接近王羲之的《圣教序》，他的传世真迹《久隔帖》最能说明这一点。此帖书风朴实稳重，笔力充沛，不带半点造作，很有些佛禅的清静味儿，显然受了王羲之书风的影响。最澄入唐后，除学习佛法和书法外，也注意收集书法名品。在他的《请来目录》里有书法目录一项，其中就记载着他从中国收集来的著名书帖，如《赵模千字文》、《大唐圣教序》、《真草千字文》、《王羲之十七帖》、《欧阳询书法》、《王献之书法》、《褚

[1] 沈曾植：《海日楼札丛》卷八《日本书法》，中华书局，1962年，338页。
[2] 陈尚君：《全唐诗补编·全唐诗续拾》卷二二胡伯崇《赠释空海歌》，中华书局，1992年，980页。
[3] 沈曾植：《海日楼札丛》卷八《日本书法》，中华书局，1962年，338页。
[4] 陆心源：《唐文续拾》卷一六《献墨本十部表》，中华书局，1983年，11357页。

遂良集》、《梁武帝评书》等[1]。这些书法作品被带回国后，人们竞相学习模仿，从而促进了中国书法在日本的传播。

圆珍为空海侄子，唐宣宗大中七年（853）入唐，大中十二年（858）辞归[2]。他回国时也携走了数种杂碑铭文。

日本众多留学生和学问僧入唐学习书法，并把中国书法名品带回国，从而扩大了中国书法对日本的影响。需要补充介绍的是，日本学问僧带回国的不仅有书法名品，还有唐代写经生、书手抄写的佛教典籍。这是因为唐代佛经的数量很多，单靠入唐学问僧自己收集、抄录是远远不够的，所以他们还大量雇佣当地的书手、写经生来抄录典籍经卷。如最澄于“贞元二十年（804）九月二十六日抵台州谒陆淳。十一月十三日，台州陆郎中惠四千张纸，处分龙兴寺经生二十人书写先师教[3]；又如“（开成四年二月）廿日……真言请益圆行法师入青龙寺，但得廿日佣廿书手写文疏等。”[4]大凡书手、经生的书法，为时代书法艺术的基础，也是社会书势的代表。《宣和书谱》卷五有称：“唐书法至经生自成一律，其间固有超绝者，便为名书，如（杨）庭书，是亦有可观者。”[5]当然，书手和写经生所抄录的佛经很多，这里仅以“入唐八家”（指最澄、空海、常晓、圆行、慧运、宗睿、圆仁、圆珍）为例加以说明。从唐德宗贞元二十年七月最澄、空海入唐，至唐懿宗咸通六年（865）宗睿归国，60 年间共收集佛教经论章疏传记约有 176 部、3225 卷[6]，其中不少即为书手、写经生所抄录。这些经书对日本书法艺术的影响甚至超过了书法名品，因为它们流通于日本社会各阶层，其传播范围和影响要远远大于被列为名迹，呈献于天皇并藏之于内宫的诸如王羲之、欧阳询的书法。

第二种途径为唐代僧人携带书法作品入日本。在唐代，不仅众多日本留学生和学问僧入唐学习书法，并把中国的书法作品带回国，而且一些唐代僧人也历尽艰险东渡扶桑，把中国的书法名品带到日本，其中最有名的当数鉴真。鉴真，688——763 年，“姓淳于氏，广陵江阳县（今江苏扬州）人”[7]，因自小对佛教极感兴趣，遂出家为僧，法号鉴真。天宝元年（742），日本遣唐僧荣睿和普照邀请鉴真赴日讲学，他欣然应允[8]。之后鉴真一行花了 12 年时间、前后试了 6 次，终于在天宝十二年（753）搭乘日本第 10 次遣唐使回国的船只，成功地东渡日本。他们

[1] 转引自祁小春：《唐代书法及其风潮对日本的影响》，《书法之友》1996 年第 6 期，9 页。
[2]（日）虎关师炼：《元亨释书》卷三《延历寺智证大师圆珍》，吉川弘文馆，2000 年，686-687 页。
[3]（日）圆仁著、小野胜年校注、白化文等修订校注：《入唐求法巡礼行记校注》卷二，花山文艺出版社，1992 年，279 页。
[4]（日）圆仁著、小野胜年校注、白化文等修订校注：《入唐求法巡礼行记校注》卷一，花山文艺出版社，1992 年，114 页。
[5] 桂第子译著：《宣和书谱》卷五《正书三•杨庭》，湖南美术出版社，1999 年，92 页。
[6] 朱关田：《中国书法史・隋唐五代卷》，江苏教育出版社，1999 年，270 页。
[7] 赞宁：《宋高僧传》卷一四《唐扬州大云寺鉴真传》，中华书局，1987 年，349 页。
[8]（日）真人元开著、汪向荣校注：《唐大和上东征传》，中华书局，1979 年，40 页。

在日本不仅弘扬中国的佛法，还把中国雕塑、绘画、书法等方面的作品和技艺带入日本，从而促进了日本艺术的发展。关于对日本绘画艺术和雕塑艺术的影响，将在下文论述，这里重点介绍他们对日本书法艺术的影响。鉴真一行东渡日本时，随船带去了许多书帖，其中有“王右军真迹行书一帖、王献之真迹行书三帖、天竺、朱和等杂体书另有其他杂体书五十帖”[①]。这些书帖对日本的书法艺术产生了重要影响。今日本正仓院所藏《御物丧乱帖》铁画银钩，笔笔精到，为右军书中之上乘，也许就是鉴真输入之物。鉴真在日本营造的“唐招提寺”门额，就是王右军的书体[②]。

通过以上两种途径，唐代书法作品源源不断地涌入日本，并对日本书法艺术产生了深远的影响。本文分飞鸟时代、奈良时代和平安时代前期三个阶段进行论述。

在飞鸟时代（593——710），日本书法对唐代书法只是模仿，还没有达到独创阶段。如“宇治桥断碑”（646 年）上的铭文虽然只有 20 余字，但碑志书法属北魏系统，风格遒劲。“金刚场陀罗尼经”（685 年）和“长谷寺铜版铭”（686 年）则酷似初唐楷书名家欧阳询之子欧阳通的《道因法师碑》[③]；“船山后墓志”（668 年）、“那须国造碑”（700 年）、“威奈大村墓志”（707 年）等，也深得唐代书风的影响。此外，现存真迹“王勃诗序”等则属于严守东晋王羲之典范的传统派书法，格调最高[④]。可见，日本飞鸟时代的书法极似魏晋和唐初的书法，但由于此一时期日本尚未出现独创的书法，因此还处于模仿阶段。

到了奈良时代（710——794），日本书法受唐代书法的影响更深。如收录圣武天皇亲手书写的 140 余篇隋唐诗文的“辰翰杂集”（731 年）、光明皇后临写的晋代王羲之的“乐毅论”（744 年），以及该皇后书写的隋杜正藏书简范文“杜家立成杂书要略”，都是深得晋唐书法之精髓的名作[⑤]。《多胡郡碑》立于 711 年，是日本三古碑之一，字体苍劲拙朴，可与北魏郑道昭的《雪峰山证经书诗》相媲美[⑥]。而“东大寺献物帐五种”（756——758 年），虽然只是圣武天皇的遗物施入东大寺时所作的目录，但似均出自当时的书法名家之手，楷法至为精妙。特别是其中的“大小王真迹帐”，系献纳东晋王羲之、王献之父子书迹时的目录，其书法也悉依二王典型，洵为拔群之作[⑦]。可见，奈良时代的书法大受唐代书风濡染，无怪乎日本著名

---

① （日）真人元开著、汪向荣校注：《唐大和上东征传》，中华书局，1979 年，88 页。
② 孙蔚民：《鉴真在中日文化交流史上的杰出作用》，《扬州大学学报（自然科学版）》，1979 年第 2 期，51 页。
③ 武斌：《中华文化海外传播史》，陕西人民出版社，1998 年，594 页。
④ （日）中田勇次郎著、蒋毅译：《中国传统文化在日本》，中华书局，2002 年，122 页。
⑤ （日）中田勇次郎著、蒋毅译：《中国传统文化在日本》，中华书局，2002 年，123 页。
⑥ 李寅生：《论唐代文化对日本文化的影响》，巴蜀书社，2001 年，190 页。
⑦ （日）中田勇次郎著、蒋毅译：《中国传统文化在日本》，中华书局，2002 年，123 页。

书法史家榊莫山感叹道："回顾一下奈良朝的书法，不管怎么说也是可以看出蕴藏着中国型的庄重感和威严感，并充满着追求唐风的志向的。"[①]可见，在奈良时期，日本已学习到了唐代书法艺术中蕴含的"庄重感"和"威严感"，已由飞鸟时代的"形似"发展到了此一时期的"神似"。由此可见，在奈良时期，中国书法对日本的影响更深了。

降及平安朝前期（794——897），日本书风仍然持续不断地接受着唐代书风的熏染，日本书家依然如饥似渴地从唐代书法艺术中汲取养料。其中最有名的当数日本"三笔"。前面已介绍过日本"三笔"中的空海和橘逸势，这里重点介绍日本"三笔"中的最后一位——嵯峨天皇。他的书法也深受唐代书风的影响，他虽未去大唐亲自领受书法文化，但宫中收藏了大量晋唐名迹和空海等人带回的中土碑帖，这使他能够广泛接触并充分学习唐代的书法艺术。嵯峨天皇的传世之作有《光定戒牒》和《李峤杂咏》等，它们都深受欧阳询等唐代书法名家的影响。季惟斋在《书史初编》卷一0《东瀛·嵯峨天皇》中对之都有评述：

光定戒牒有欧之骨，有王之风，如玄鹤踯躅，洒落成姿，贞凝之中，特为圆转之笔。以用欧笔，化刚为柔，真性由然，岂能拘以矩矱。

……

愚所尤喜者为李峤杂咏残卷。世间习欧者多矣，而未有神通自在若斯者。其书瘦劲流逸，不宗率更之峭险，而化以天性之圆润。观之如对道释壁画，仙袂飘然，纤骨清癯，而目眄神光。

可见，《光定戒牒》和《李峤杂咏》在笔法、风格、神韵等方面都极似欧阳询的书法。

"平安三笔"不但热情地学习唐代书法，而且还在国内大力弘扬唐代书法。对此，榊莫山评价说："嵯峨天皇、空海、橘逸势这'平安三笔'，敢于不断在日本推广强烈的中国唐朝书风，遵循着中国书法的规范；另一方面，他们对中国书法热情洋溢的倾倒，虽然本身并非没有意义，但却造成了这样一个结果：奈良朝末期假名书法的萌芽，一段时间内在任何作品中都销声匿迹了。"[②]可见，通过他们三人的推广，唐代书法对日本的影响进一步扩大，以至于奈良朝末期出现的假名书法的萌芽也被扼杀了。

此外，醍醐天皇的书法也带有深深的唐代书法的烙印。其御笔书写的"白乐天诗句"即是一件稀世珍品[③]。其书法特异，狂书有如醉书，显然是受了张旭书风的影响。其后，日本的假名书法产生，其基础仍是唐代的草书。至此，日本学习

① （日）榊莫山：《日本书法史》，上海书画出版社，1985年，14页。
② （日）榊莫山：《日本书法史》，上海书画出版社，1985年，28页。
③ （日）中田勇次郎著、蒋毅译：《中国传统文化在日本》，中华书局，2002年，127页。

中国书法艺术，才真正走出模仿阶段，进入创新阶段。

可见，日本书法全面接受了唐代书法的影响。也正是这个原因，日本书法艺术的发展才日新月异、突飞猛进，并在世界书法史上占据了重要地位。

四、绘画

日本和唐朝在绘画方面也互有交流和影响，但整体而言，日本对中国输出少而输入多。

（一）日本绘画艺术流入唐朝

日本的不少绘画艺术也传入了唐朝，并且主要是以遣唐使作为中介的。如前所述，日本遣唐使团成员中，除了大使、副使、判官、录事四等官员外，还有众多留学人员和各类技术人员，画师也是重要的成员。画师作为艺术交流的使者，担负着双重使命。一方面，他们入唐学习中国的绘画艺术，另一方面又把日本的绘画艺术带入了中国。

关于日本画师在中国的活动情况，大多缺载于史籍，惟圆仁的《入唐求法巡礼行记》对此有零星记载。其卷一中有言：大使藤原常嗣在渡海途中船舶遇难，发愿“到陆之日，准己身高，画妙见菩萨十躯、药师佛一躯、观世菩萨一躯”。遂于登岸次年（839）三月一日，“令本国画人于开元寺画妙见菩萨、四天王像”，并于三月二日在扬州开元寺设斋供养[①]。可见，日本画师在唐朝进行过绘画创作，他们把日本的绘画艺术传到了中国。

当然，在中国传播日本绘画艺术的不仅仅只限于遣唐使中的画工，使团中的其他成员也有不少善画者，他们也把日本的绘画艺术传入了中国。如《入唐求法巡礼行记》开成三年十一月二十九日条记载：“又第一舶判官藤原贞敏，从先卧病辛苦。殊发心拟画作文殊菩萨、四天王像，仍以此日，令大使傔人粟田家继到此寺，定画佛处。”[②]于是，粟田家继在次日“于迦毗罗神堂里初画妙见菩萨、四天王像”。[③]此画像于当年 12 月 9 日作成，藤原贞敏于开元寺设斋供养。此事详见于《入唐求法巡礼行记》开成三年十二月九日条：“本国判官藤原贞敏于开元寺设斋，出五贯六百钱，作食供养新画阿弥陀佛、妙见菩萨、四天王像并六十余众僧。”[④]

[①]（日）圆仁著、小野胜年校注、白化文等修订校注：《入唐求法巡礼行记校注》卷一，花山文艺出版社，1992年，126 页。
[②]（日）圆仁著、小野胜年校注、白化文等修订校注：《入唐求法巡礼行记校注》卷一，花山文艺出版社，1992年，80 页。
[③]（日）圆仁著、小野胜年校注、白化文等修订校注：《入唐求法巡礼行记校注》卷一，花山文艺出版社，1992年，83 页。
[④]（日）圆仁著、小野胜年校注、白化文等修订校注：《入唐求法巡礼行记校注》卷一，花山文艺出版社，1992年，86 页。

粟田家继在中国除了画“文殊菩萨、四天王像”外，还绘有南岳、天台两大师像和诵法华和尚诸像。《入唐求法巡礼行记》开成四年正月三日条对此有详细记载：“始画南岳、天台两大师像两铺各三幅，……寻南岳大师颜影，写着于扬州龙兴寺，敕安置法花道场琉璃殿南廊壁上。乃令大使傔从粟田家继写取，无一亏谬。遂于开元寺，令其家继图绢上。容貌衣服之体也，一依韩干之样。又彼院门廊壁上画写颂《法花经》将数致异感和尚等影，数及廿来，不能具写。”[①]

圆仁的《入唐新求圣教目录》详细记载了粟田家继在中国所绘制的作品：南岳思大和尚示先生骨影（1 铺，3 幅，彩色）；天台大师感得圣僧影（1 铺，3 幅，彩色）；阿兰若比丘见空中普贤影（1 张，苗）；法惠和上阎王前诵法花影（1 张，苗）；山登禅师诵法花感金银殿影（1 张，苗）；惠斌禅师诵法华神人来拜影（1 张，苗）；映禅师诵法花善神来听经影（苗）；定禅师诵法花天童给事影（1 张，苗）；惠向禅师诵法花灭后墓上生莲花及墓里常有诵经声影（1 张，苗）；秦郡老僧教弟子感梦示宿因影（1 张，苗）；道超禅师诵法华感二世弟子生处影（1 张，苗）；法惠禅师诵法华口放光照室宇影（1 张，苗）；大圣僧伽和尚影（1 张，苗）。[②]以上 13 件作品都是粟田家继应圆仁之邀绘制的。这些作品虽然未在中国流传，但在绘制过程中也向唐人展示了日本的绘画技艺。

综上所述，遣唐使在中国进行过大量的绘画创作，他们把日本的绘画技艺带到了中国，从而促进了日本绘画艺术在中国的传播。

（二）唐代绘画艺术对日本的影响

中国绘画，尤其是唐代绘画，对日本绘画产生了深远影响。日本著名学者内藤湖南就说：“我国（日本）的绘画，不消说，主要起源于中国，每当中国的绘画随时代而有变迁时，便影响我国。”[③]日本著名画家中村不折在《中国绘画史》中也说：“中国绘画是日本绘画的母体，不懂中国绘画而欲研究日本绘画是不合理的要求。”[④]日本美术理论家伊势专一郎也说：“日本的一切文化，皆从中国舶来，其绘画也由中国分支而成长，有如支流的小川对本流江河。在中国美术上更增一种地方色彩，这就成为日本美术。”[⑤]著名学者梁容若亦云：“日本书法绘画，皆源于中国。”[⑥]可见，日本绘画艺术不但脱胎于中国绘画艺术，而且深受中国艺术，尤其是唐代绘画艺术的影响。

[①] （日）圆仁著、小野胜年校注、白化文等修订校注：《入唐求法巡礼行记校注》卷一，花山文艺出版社，1992 年，91 页。
[②] （日）圆仁：《入唐新求圣教目录》，《大正藏》55 册《目录部》，河北佛协出版社，2005 年，1084 页。
[③] （日）内藤湖南：《日本文化史研究》，商务印书馆，1992 年，121 页。
[④] （日）中村不折等：《中国绘画史》，正中书局，1937 年，2 页。
[⑤] 转引自常任侠：《海上丝路与文化交流》，海洋出版社，1985 年，91 页。
[⑥] 梁容若：《中日文化交流史稿》，商务印书馆，1985 年，20 页。

唐代绘画艺术流入日本主要有两种途径，一种为伴随佛教传播，另一种则为遣唐使携带。

首先，我们来看第一种途径。在唐代，随着佛教的东渐，包括绘画在内的很多佛教艺术都传入日本，并对日本艺术产生了深远的影响。日本著名学者家永三郎就说："铺瓦的屋顶、朱漆柱子、具有复杂斗拱的多层大陆式建筑、色彩鲜艳的佛画、作为种种精美工艺品的佛事用具，……推动历来只有用朴素的弥生陶器制作的冥器或古坟墓壁稚拙的彩色画之类的日本人学习大陆在漫长的岁月中发展起来的、真正的雕刻和绘画技巧的，则只是统治阶级的佛教信徒。考虑到这一点，我们应当充分评价当时的佛教对日本艺术史的贡献。"[①]可见，中国的佛教艺术传入日本后，对日本的雕塑、绘画等艺术都产生了巨大的影响。

中国的佛教绘画艺术传入日本，大多是通过朝鲜半岛。日本学者原茂泰直就曾说："唐长安绘画伴随佛教传入日本，其'中转地'为朝鲜半岛。"[②]在传播佛教绘画艺术方面，贡献最大的有中土的鉴真和日本的空海、最澄。

前文已介绍了鉴真在传播唐代书法艺术方面的贡献，这里仅介绍他在日本传播唐代绘画艺术的情况。一方面，鉴真东渡时携带了不少绘画作品，如普集会曼荼罗之类的密教绘画、金泥绘《阿弥陀净土变》，还有安置于东大寺戒坛院的华严经橱子扉门绘[③]。这些绘画作品一经传入，便成为日本佛教绘画的摹本，大家竞相模仿，从而使之对日本产生了很大影响。另一方面，鉴真一行在日本也进行过绘画创作。虽然史籍中鲜见这方面的资料，但鉴真一行中有不少善画者，他们在日本当也绘制了不少作品，这是可以想见的。这样，他们就把中国的绘画艺术传到了日本。

除鉴真外，空海和最澄也在日本传播了中国的佛教绘画艺术。他们随遣唐使入唐求法，不但带回了天台、真言二宗，而且还把唐代佛教密宗的佛画图样也带回了国，于是佛教美术就由显教美术转为密教美术，并出现了不少白描的图像。如京都神护寺的《金刚界曼荼罗》和教王护国寺的《胎藏界曼荼罗》便是 9 世纪的密宗佛画的代表作品[④]，它们都是在唐代密宗绘画的影响下而出现的。

此外，唐代画家李真所绘的金刚智、善无畏、大广智、一行、惠果等五祖肖像，也由弘法大师带回日本。这种细致而谨严的写貌传神技术，曾为日本肖像画家所重视。其后又加入龙猛、龙智及弘法大使像，称为真言八祖[⑤]。

[①]（日）家永三郎：《日本文化史》，商务印书馆，1992 年，45 页。
[②]（日）原茂泰直撰、岳钮译：《古长安绘画艺术东移说》，《西北美术》1989 年第 00 期，53 页。
[③] 王镛：《中外美术交流史》，湖南教育出版社，1998 年，90 页。
[④] 常任侠：《中日文化艺术的交流》，《中日文化交流史论文集》，人民出版社，1982 年，11 页。
[⑤] 常任侠：《中日文化艺术的交流》，《中日文化交流史论文集》，人民出版社，1982 年，11 页。

接着我们看第二种途径：遣唐使携带。前文已经提到，遣唐使团中的画师和其他人员，他们入唐既学习中国的绘画艺术，又把日本绘画艺术传入中国。虽然关于他们在中国学习绘画艺术和搜集绘画作品的事迹鲜见于史籍，但他们在中国进行过此类活动，则是毫无疑问的。

此外，还有不少唐朝的画家定居日本，他们也传播了中国的绘画艺术。

通过上述途径，唐代绘画艺术流入日本，并对日本产生了深远的影响，主要体现在佛教绘画、人物画、山水画、花鸟画和壁画等方面。

日本的佛教绘画很多，大多藏于寺院，并都带有唐风熏染的痕迹。如法隆寺所藏玉虫厨子，作中国宫殿建筑式样，下承须弥座，正面绘舍利供养图，左侧面绘《金光明经舍身饲虎图》，右侧面绘《涅槃经圣行品施身闻偈图》，背面绘《须弥山图》。厨子上部宫殿都分，绘有天部、菩萨诸像[①]。画法是在黑漆底上，施以朱、绿、黄等色，赋彩虽简，而线条雄键，颇似中国六朝时代的画风。又如中宫寺所藏天寿国曼荼罗丝绣残片，其上绘有比丘敲钟、天女飞翔、玉兔捣药、莲花坐佛等部分[②]。虽然色彩简单，画风朴素，但却富有中国南北朝时期绘画的韵味。再如醍醐寺报恩院所藏的绘因果经 8 卷，该绘卷以上图下文的形式，描绘了佛本生的故事，并且衬托着树木、山岩[③]。其中人物的画法以及表现树石的方法，都显示了唐代的绘画风格。可见，日本的宗教绘画，不管是画风、内容，还是画法，都深受中国绘画艺术的影响。

日本的人物画也大有唐风，如法隆寺流传下来的御物《圣德太子像》，画中两个太子的排列方式，既像横列又像纵列[④]，这是以湿笔晕染来表现阴影的结果，这种赋彩法也见于《历代帝王图》等绘画作品，由此可见，日本湿笔晕染的绘画技法当来自中国。又如现藏于正仓院的 6 扇《鸟毛立女屏风》，每扇屏风上都绘有一位身着中国服装的美丽贵妇，或站在树下，或坐在石上。“树下美人”这类画题起源于印度或伊朗，在中国唐代非常盛行。她们均丰颊肥体、娥眉、长目、樱唇，呈盛唐审美情趣；其服装、发型，特别是面部的装饰，例如脸上饰的绿点，都是追随唐都长安形式的[⑤]。此类画作在中国吐鲁番阿斯塔那、哈拉合卓墓地以及西安懿德墓、永泰墓、章怀墓等唐墓中也都有发现，这充分说明日本的此类画作是在唐代绘画艺术的影响下而出现的。此外，药师寺的吉祥天女像、当麻寺的极乐变相曼陀罗等都模拟了唐代的画法[⑥]。总之，日本人物画的绘画技法、人物形象等都

---

① 常任侠：《海上丝路与文化交流》，海洋出版社，1985 年，84 页。
② （日）内藤湖南：《日本文化史研究》，商务印书馆，1992 年，84 页。
③ 常任侠：《中日文化艺术的交流》，《中日文化交流史论文集》，人民出版社，1982 年，11 页。
④ 王镛：《中外美术交流史》，湖南教育出版社，1998 年，81 页。
⑤ （日）秋山光和：《日本绘画史》，人民美术出版社，1978 年，21 页。
⑥ 王辑五：《中国日本交通史》，上海书店，1984 年，91 页。

深受唐代绘画艺术的影响。

日本的山水画也深受唐代绘画的影响，日本的一系列画作就是明证。如《灵鹫山说法图》，它描绘了释迦如来灵鹫山说法的情景。由于该画在平安朝后期经过修补，因此和原作已有一定差异[①]。但画中的山岳、树木却表现出唐朝山水画的样式。又如《骑象胡乐图》，该画的主体是二童子，一人吹笛，一人吹尺八伴奏。背后悬崖陡峭，飞瀑自高处泻下，夕阳染红了天空，归雁成列栖落水边。由背景看，此作则全然是一幅山水画，画面层次分明，显示了唐代山水画“层峦叠嶂”的特点。再如麻布墨画《山水图》，它描绘的是在寂静的水边垂钓的自然景象[②]。此画富于立体感，且含有深远的意境，颇具唐代山水画的特点。可见，日本的山水画亦深受唐代山水画的影响，无怪乎内藤湖南在《日本文化史研究》中说：“至于在日本，首先是古代的横披画卷以及大和绘中所见的风景，大体上继承了唐代的画风。”[③]

日本的花鸟画作品也不少，密陀绘盆即是其中的精品，一共有 17 件[④]。盆上的水禽、植物都富于写实性，显示出唐代花鸟画的优秀样式。

日本的壁画艺术也接受了唐朝的影响，主要体现在寺院壁画和墓室壁画两方面。

首先，寺院壁画。日本的寺院壁画很多，且大都富有唐代特色。如奈良法隆寺金堂内的壁画，在四个最大的壁画上画着四个天界的景象，即释迦佛天界、阿弥陀佛天界、弥勒佛天界和药师佛天界。在每一天界的中央是主佛法座，周围则画有众菩萨及四天王，上面画有宝盖，宝盖左右各有一个飞天[⑤]。这样的题材与印度壁画、敦煌壁画如出一辙。这应是印度壁画经中国传入日本，并深深影响日本壁画的结果。

其次，墓室壁画。中国墓室壁画对日本的影响集中体现在高松冢古坟墓室壁画上。韩钊对唐代墓室壁画和日本墓室壁画进行了对比研究，认为高松冢古坟墓室壁画在颜色、内容、画技等方面都取法于唐代墓室壁画[⑥]。

在颜色方面，高松冢古坟壁画共有 6 色，分别为红色、黄色、绿色、蓝色、白色和黑色。除此之外，还有金色、银色，是用金箔和银箔绘制而成的。这些颜色与唐墓壁画的颜色基本相同，显然是受了唐墓壁画的影响。

在内容方面，高松冢古坟壁画主要装饰有：

[①] 王镛：《中外美术交流史》，湖南教育出版社，1998 年，84 页。
[②] 王镛：《中外美术交流史》，湖南教育出版社，1998 年，85 页。
[③]（日）内藤湖南：《日本文化史研究》，商务印书馆，1992 年，227 页。
[④] 王镛：《中外美术交流史》，湖南教育出版社，1998 年，86 页。
[⑤] 武斌：《中华文化海外传播史》，陕西人民出版社，1998 年，591-592 页。
[⑥] 韩钊：《中国唐壁画墓和日本古代壁画墓的比较研究》，《考古与文物》1999 年第 6 期，81-88 页。

四神图：高松冢古坟墓室壁画绘有青龙、白虎、朱雀、玄武四神，并且四神分别表示不同的方位，这是中国传统的装饰内容。

人物图：高松冢古坟有16个男女人物像，分布在石椁的东西两壁，它们与永泰公主墓前室北壁、南侧的宫女群像极为相似。并且，就人物的分布角度而言，高松冢古坟墓室壁画中人物与唐墓壁画中人物前后配置都不在一条线上，而是前后左右空间互相照应，人与人之间有行走相隔之感。人物像脸庞以45度侧面居多，以一个方向为主，整个画面有行走感。可见，在人物形象、人物分布等方面，日本壁画都取法于唐代壁画。

星象图：高松冢古坟壁画中装饰有太阳、月亮、星辰等，而唐李爽、李凤、李重润、李贤、李仙蕙、苏思勖等墓室壁画也装饰有星象图。

在画技方面，高松冢古坟壁画的人物像画技与唐墓壁画也如出一辙。如高松冢古坟壁画采用简练的线条勾画出仕女丰满的脸形、细弯的眉眼和醒目的朱唇等，这种描绘技法也经常出现在唐代仕女画中。此外，男侍者鬓发的画法以及他们衣褶的晕染画法，也多见于唐墓壁画。

综上所述，日本高松冢墓室壁画在内容、布局、绘画技法、色彩等方面都同于唐代墓室壁画，这充分说明日本墓室壁画艺术深受唐朝的影响。

五、雕塑

在雕塑方面，日本可以说是个纯输入国。唐代雕塑输出日本主要有两个途径，一为随佛教传播，一为伴商品输出。

首先，随佛教传播。如前文所述，随着唐代佛教的东传，唐朝的佛教艺术，如乐舞、书法、绘画、雕塑等也传入了日本。这里重点介绍雕塑艺术的东渐。在这方面，鉴真所做的贡献最大。鉴真一行到达日本后，不但建造了招提寺，而且在寺内大规模地造像，从这些造像中，我们可以看出唐代雕塑艺术的影子。如在唐招提寺的金堂里，就有一组雕塑群。此雕塑群以卢舍那佛夹纻坐像为首，左右配置了药师如来和千手观音像，周围再绕以木雕的梵天、帝释天、四天王像[1]。此雕像群中的卢舍那佛像采用了夹纻技法，该法首先以粘土塑造像芯，在像芯上用漆将布贴上，制成外芯。再用香木的粉末和漆调成糊料润湿细部，糊料胶着固定之后，将像芯的黏土弄碎取出，在其空间用编成的木框充塞以防止塑像崩塌，最后再施以各种色彩[2]。这是唐代的塑像方法，由鉴真传入日本，并对日本雕塑产生了深远的影响。而梵天、帝释天、四天王像均以一木雕成，局部用若干木头和干

[1] 王镛：《中外美术交流史》，湖南教育出版社，1998年，88页。
[2] 王镛：《中外美术交流史》，湖南教育出版社，1998年，89页。

漆整形。梵天、帝释天两像与卢舍那佛坐像一样雄伟，也许出自一人之手。四天王像形象生动，表情自然，衣角和袖口被风吹起，恍惚中如同真人。这种高度的写实主义风格应是受唐风熏染的结果。在招提寺内还有一尊鉴真的雕像，它是鉴真圆寂以后，弟子思托所作。雕像上，鉴真趺坐，面貌慈祥、坚毅，整个雕像刻画精细，人物形象栩栩如生，在风格上也显然受了唐代写实主义的影响。

其次，伴商品输出。唐朝和日本之间有着密切的贸易往来，中国的丝绸、陶瓷等被大量地运往日本。从目前日本考古情况来看，中国著名的瓷窑，如河北邢窑、定窑，浙江越窑，湖南长沙窑，河南巩县窑等生产的白瓷、青瓷、釉下彩绘瓷器、三彩陶器在日本均有出土。如20世纪五六十年代，在日本福冈县太宰府町通古货立命寺就发现了唐代越窑青瓷。1969 年在奈良县福原市安郡寺旧址西北出土有唐三彩兽足残片，在药师寺西僧房遗址，还发现了唐朝的白瓷和长沙窑的青瓷壶等[①]。唐代陶瓷器传入日本后，对日本陶瓷器的制作产生了深远影响。如在唐三彩制作技艺的影响下，日本还烧制出了奈良三彩，它们在造型、色彩方面都极似唐三彩。奈良三彩中最有名的是正仓院收藏的 57 件奈良三彩，其中有一件三彩钵，直径 26.8 厘米，高 19.2 厘米，表面施以绿、褐、白三色釉[②]，看上去绚丽多彩，光艳照人，宛如鲜花盛开。此外，日本还仿造出了三彩瓷枕，枕上的图案和唐代织物、银制品上的设计图案十分相似[③]。

除了上述两种主要途径外，还有其他途径，如遣唐使携带、民间雕塑艺术交流等。通过诸种方式，唐代雕塑艺术大规模涌入日本，如日本正仓院中就有 56 面古镜，其中的平螺钿镜，背面全部为宝相花纹，花心附以玳瑁，下伏色彩，通体泛光，可能是唐人亲手所造。另有一面金银平脱镜，背面全部巧施以鹤雁以及其他鸟草等，并贴以金银薄片，用平脱法雕刻而成，与纽约大都会博物馆所藏的唐镜相同[④]。还有一些美术工艺品源于波斯，之后又通过唐朝传入日本。如日本皇室御器中有一对龙首水瓶，现陈列于法隆寺内。瓶口若龙首，中间是有翼天马，龙眼用青玉镶嵌，镀金的龙首和翼马都已剥落得十分厉害的[⑤]。这个龙首水瓶以有翼天马作为装饰，显然是波斯式的。但它的瓶口做成龙首形，又融入了中国元素。因此，这种美术工艺源于波斯，经中国改造后又传入了日本。

这些进入日本的唐代雕塑，对日本产生了广泛的影响，主要表现在佛像雕塑、工艺雕塑和石窟雕刻等方面。

[①] 王介南：《中外文化交流史》，书海出版社，2004 年，156 页。
[②] 紫玉：《唐三彩的姊妹花——异域三彩》，《收藏界》2011 年第 2 期，66 页。
[③]（英）罗森著、孙心菲等译：《中国古代的艺术与文化》，北京大学出版社，2002 年，300 页。
[④] 李寅生：《论唐代文化对日本文化的影响》，巴蜀书社，2001 年，194 页。
[⑤] 陈苏民：《从日本白凤、天平时期的艺术看唐代美术的影响》，《艺苑》1993 年第 2 期，65 页。

唐代雕塑艺术对日本的影响最大，日本学者井上清就说："飞鸟奈良时代大型寺院的佛像雕塑等艺术，与其说是日本文化的一部分，还不如说是中国佛教艺术的一个流派。"[①]可见，唐代雕塑对日本的影响之深。

日本众多的佛像雕塑就体现了这种影响。如奈良寺外药师寺金堂的三尊药师像即深受唐代雕塑的影响，它们陈列在白大理石的须弥坛上，中间的药师本尊相貌端严，衣褶流利，流露出初唐的风韵。在这本尊的须弥座四周以阳文镌刻着四兽：东方青龙，西方白虎，南方朱雀，北方玄武，并以唐草花纹等加以装饰，深得配合之宜[②]。药师像周围以中国传统的四兽像和唐草花纹作为装饰，从而具有了鲜明的唐代雕塑艺术的色彩。又如东大寺法华堂的雕塑作品也体现了唐代雕塑艺术的影响。其中最醒目的是一尊菩萨像，无论她的面部表情还是衣纹饰样，都保留着唐代的风格。还有伫立在佛坛四角的干漆四大天王像和主佛后面的泥塑金刚神像，它们结实绷紧的肌肉和魁梧的相貌都十分逼真[③]，也受了唐代写实主义的影响。再如法隆寺的释迦三尊（释迦牟尼和两位侍从），它们是鞍作部之首止利于623年塑造的，放在主堂中。释迦的容貌散发着一种"古典的微笑"，而其外袍随风吹起一角，使全身具有三角形的结构[④]。释迦三尊的艺术象征主义，清楚地反映了飞鸟雕刻的特点，而飞鸟雕刻则深受中国北朝雕刻的影响，不但刀法严格，而且组织严密。美国学者维尔·杜伦在《东方的文明》一书中就说："我们从（法隆寺三佛像）中看到了中国雕塑的示范，印度佛教的主题。"[⑤]由此可见，释迦三尊亦深受中国雕塑艺术的影响。

日本的工艺雕塑也接受了唐朝的影响，如日本正仓院南仓的八曲鎏金铜长杯和中仓的十二曲绿玻璃长杯体呈椭圆形，它们都源于中国的耳杯[⑥]。

此外，日本的石窟雕刻艺术也大受唐风濡染，大都带有写生性，十分贴近现实，其中以三月堂的雕刻最具代表性。内藤湖南也认为，"日本的石窟雕刻既具有地方色彩，同时也把中国唐代雕刻那种写生性的技艺吸收过来了。"[⑦]

综上所述，唐朝和日本在乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑等方面都有交流。当然，双方的交流是以日本学习唐代艺术为主的。正是由于日本从唐朝的艺术中汲取了充足的营养，才使日本艺术得到了突飞猛进的发展，从而成为当时世界上艺术较发达的国家之一。

[①]（日）井上清著、天津市历史研究所译：《日本历史》，天津人民出版社，1974年，87页。
[②] 陈苏民：《从日本白凤、天平时期的艺术看唐代美术的影响》，《艺苑》1993年第2期，63页。
[③]（日）坂本太郎：《日本史概说》，商务印书馆，1992年，101页。
[④]（日）田泽坦等：《日本文化史——一个剖析》，日本外务省编印，1987年，25页。
[⑤]（美）维尔·杜伦著，李一平等译：《东方的文明》，青海人民出版社，1998年，1035页。
[⑥]（日）原田淑人：《正仓院御物を通しる东西文化の交涉》，《古代东亚文化研究》，座右宝刊行会，1940年。
[⑦]（日）内藤湖南：《日本文化史研究》，商务印书馆，1992年，78页。

从本章的论述可以看出，唐朝和西域诸国、拂菻、希腊、印度、波斯、大食、朝鲜半岛三国以及日本之间在乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑等方面都有广泛的交流。由于唐朝和这些国家间的艺术交流较为全面，因此本文设专节进行详细论述。此外，唐朝和骠国（今缅甸）、吐火罗、林邑、埃及等国家之间也有某些种类的艺术交流，但由于双方间的艺术交流比较单一，故本文从略。

第四章　唐代中外艺术交流的当代思考

唐代中外艺术交流是一个值得我们深思的问题，在当今中外艺术交流频繁的背景下，重新审视这一重要问题，仍有现实价值和意义。今天，我们站在历史的高度，把唐代艺术放在整个世界艺术的背景中去观察、思考，力求在纷繁复杂的中外艺术交流的表象之下探究出规律性的东西，为中国艺术走向世界提供有益的历史借鉴。本章重点论述唐代中外进行艺术交流的原因、特点、途径，唐代艺术的世界地位，唐代中外艺术交流的阶段性和地域性特点，以及唐代中外艺术交流的意义等问题。并通过对以上诸问题的论述，总结出唐代中外艺术交流的经验和教训，使之能对当今的中外艺术交流提供有益的启示。

第一节　对外艺术交流的原因

从第三章的论述可知，唐代的中外艺术交流是广泛的，涉及到罗马、希腊、大食、印度、波斯、西域诸国、朝鲜半岛三国和日本等国。对外艺术交流的领域有乐舞、书法、绘画、雕塑、百戏等。并且，唐代的中外艺术交流频繁而卓有成效，对诸多国家的艺术都产生了深远的影响。那么，唐代中外进行艺术交流的原因是什么？本文主要从国力的强盛、交通的发达和统治者的重视三个方面进行论述。

一、国力的强盛

唐朝的国力非常强盛，主要表现在经济实力的强大，人口、户口数的增加，社会秩序的稳定等方面。

经济实力的强大，主要表现为农作物产量的增加、手工业的发展和商业的繁荣。关于其具体表现，本文的第二章第二节已作详细论述，故略。人口的增加和社会秩序的稳定前文也已论述过，兹不赘述。本节重点论述唐朝国力的强盛与对外艺术交流之间的关系。这主要表现为：

第一，国力的强盛，使唐朝的自信心大增，从而采取对外交流的政策。有这样一种规律，即往往在国力强盛、民族繁荣的时候，一个国家往往比较容易产生广阔的胸怀和无比的自信，从而打开国门，对外开放；越是在国家破败、民族垂危的时候，则越是缺乏对外交流的勇气和信心，从而固步自封，闭关锁国。唐朝也是如此，随着国力的强盛，唐朝的自信心大增，从而采取了一系列积极的对外

交流的措施。如唐朝设立了鸿胪寺，作为主管接待外蕃君长和使节朝贡的机构。《旧唐书》卷四四《职官志三》记载：凡蕃客之“朝贡、宴享、送迎，皆预焉”[1]。《新唐书》卷四八《百官志三》亦载：“（鸿胪寺）掌送迎蕃客，颛莅馆舍。”[2]又如，在外国使节的入境口岸，唐设有馆驿系统负责接待。唐时的四方馆便是重要的外事接待机构。关于其职责，《隋书》卷二八《百官下》有载：“以待四方使者。”[3] 唐代则直接继承了隋朝的四方馆，其职责也如隋时。当然，鸿胪寺和馆驿系统也负责接待赴华进行艺术交流的使节和留学生等。唐朝还允许外国留学生入国子监六学进行学习，从而使他们充分地汲取了包括艺术在内的唐代文化。并且唐政府还免费给遣唐使、留学生提供衣食，更是吸引了外国人到唐朝学习。

第二，国力的强盛，使唐朝有能力对异域实行有效的统治，从而为对外艺术交流提供了相对安定的外部环境。随着国力的强盛，唐朝加强了对异域的统治。大唐自视为世界的中心，进而又把四夷统统纳入到一个以“天子”为中心的同心圆式的大一统向心框中。并且对于四夷，它又着重区别了直接与中国接壤或与之存在着较大利害关系的部分和那些极远极疏的部分。此外，它还以“册封制度”和“羁縻制度”来加强对四夷的统治。所谓“册封制度”，就是中央王朝给边疆民族首领，“加以侯王之号，申以封拜之宠，备物典册，册以极其名号，持节封建，以震乎威灵。至于告终称嗣、抚封世及，必俟文告之命，乃定君臣之位”[4]，从而加强了对它们的统治。所谓“羁縻府州制度”，就是指外族附唐部落受到朝廷的册封而形成的州府体制，其中的都督和刺史等均由原部族首领充任，他们有觐拜朝廷、贡赋版籍的义务，但实际事务仍旧归自己掌握[5]。这两种制度充分体现了唐朝对边疆民族和异域所持的是一种“宗主权式的、包容的态度”[6]，这不但使唐朝确立了自身的政治主导地位，而且还有效地加强了对四夷的统治。随着唐朝统治范围的日益扩大，唐还设置了安西都护府、北庭都护府、燕然都护府、单于都护府、安东都护府和安南都护府，以稳定边疆和异族。这为中外艺术交流提供了安定的外部环境。

第三，国力的强盛，扩大了唐朝在世界上的影响，从而吸引了异域与之进行艺术交流。国力的强盛，使唐朝在世界上享有较高的声望，当时阿拉伯、日本、新罗等国的文献中都有关于唐朝的记载，其中既有颂扬唐代帝王的，又有描写唐朝优越的物质生活的，也有记述唐代工艺美术的。此外，还有不少表达对唐的赞

[1] 《旧唐书》卷四四《职官志三》，中华书局，1975 年，1885 页。
[2] 《新唐书》卷四八《百官志三》，中华书局，1975 年，1258 页。
[3] 《隋书》卷二八《百官下》，中华书局，1973 年，798 页。
[4] 王钦若：《册府元龟》卷九六三《外臣部•册封》，中华书局，1960 年，3750 页。
[5] 李鸿宾：《唐朝中央集权与民族关系》，民族出版社，2003 年，105 页。
[6] （日）村山节等著：《东西方文明沉思录》，中国国际广播出版社，2000 年，123 页。

美、感激之情的。

称赞唐代帝王的资料主要见于阿拉伯文献《中国印度见闻录》卷一："印度人和中国人都一致认为，世界上有四个国王。而四个国王之中，第一个是阿拉伯人国王，他们一致毫无异议地认为阿拉伯人的国王是最伟大的国王，最富有的国王，最豪华的国王，是无与伦比的伟大宗教之主。中国国王仅次于阿拉伯人之主，位于第二。其次是罗马人国王。最后是穿耳孔人的国王巴拉哈——拉雅。"[①]这里，阿拉伯人借印度人和中国人之言，表达了对唐代皇帝的崇敬之情。

《中国印度见闻录》也描写唐人优越的物质生活："中国居民无论贵贱，无论冬夏，都穿丝绸。王公穿上等丝绸，以下的人各按自己的财力而衣着不同。"[②]可见，在阿拉伯人看来，唐人都以丝绸为衣料，极其华丽富贵。《阿拉伯波斯突厥人东方文献辑注》中也有不少这方面的内容，如阿拉伯文献《印度珍异记述要》就载："中国人最美的装饰用犀牛角制作，一乃磨光，便显出各种花纹，光彩夺目。中国人的腰带亦用犀牛角制成，每条价值高达一千个米特卡尔的金子。中国人金子之多，以致于用金子做其马嚼和狗链，并且穿金丝之裙衫。"[③]在外国人的视野里，中国人以绚丽多彩的犀牛角制成腰带等装饰品，并且穿金丝衣服，甚至连马嚼和狗链都用金子做成，这充分体现了他们对唐朝物质生活的羡慕和憧憬。此外，他们也高度赞赏中国的绘画、工艺等："中国人在绘画、工艺以及其它一切手工方面都是最娴熟的，没有任何民族能在这些领域里超过他们。"[④]

日本圆仁的《入唐求法巡礼行记》记载了不少对唐的赞美、感激之词。如圆仁到京兆府时，"在府之间，亦致饭食、毡缛等，殷勤相助"[⑤]。在万年县，大理卿、中散大夫、赐紫金鱼袋杨敬之专门派人"来问何日出城、取何路去，兼赐团茶一串"，职方郎中杨鲁士"殷勤相问"，数度到寺检校，施绢褐衫襌，"布施主杨差人送来绢一疋、褐布一端、钱一千文，充路上用"。李侍御则送来"少吴绫十疋、檀香木一、檀龛像两种、和香一瓷瓶、银五股、拔折罗一、毡帽两顶、银字《金刚经》一卷、软鞋一量、钱二贯文"[⑥]。可见，圆仁在唐朝受到了热情的招待。又如唐开成五年（840）八月二十三日，圆仁一行抵达长安，迅即被监察侍御史赵炼临时安置在资圣寺。其后，赵炼听说资圣寺无堂饭，便派人捎信，让圆仁写一申请，准备将其安置到有堂饭的佛寺[⑦]。对此，圆仁满怀感激之情，他在回信中写道："圆

[①] （阿拉伯）阿布·赛义德等：《中国印度见闻录》，中华书局，1983年，11页。
[②] （阿拉伯）阿布·赛义德等：《中国印度见闻录》，中华书局，1983年，10页。
[③] （法）费琅编，耿升、穆根来译：《阿拉伯波斯突厥人东方文献辑注》，中华书局，1989年，177页.
[④] （阿拉伯）阿布·赛义德等：《中国印度见闻录》，中华书局，1983年，101页。
[⑤] （日）圆仁：《入唐求法巡礼行记》，上海古籍出版社，1986年，185页。
[⑥] （日）圆仁：《入唐求法巡礼行记》，上海古籍出版社，1986年，187页。
[⑦] （日）圆仁著、小野胜年校注、白化文等修订校注：《入唐求法巡礼行记校注》，花山文艺出版社，1992年，342-343页。

仁等乍到，已蒙使司仁造，权置此寺，感庆伏深，更无所望。如请移住有堂饭寺，伏恐恼乱大官。今请住资圣寺，往来诸寺，寻师听学，任意求法，夜归本寺。伏乞侍御恩造，特赐允许。”[1]总之，在圆仁的眼里，中国人是热情好客和注重情谊的。公元 804 年入唐的菅原清公在回国时也曾咏一绝：“我是东蕃客，怀恩入圣唐。欲归情未尽，别泪湿衣裳！”[2]可见，菅原清公对唐朝也怀有深厚的感情，可以推知他在唐境也当备受礼遇。

上述这些著作既介绍了唐代文明的高度发达和丰富多彩，又展示了中国人的热情好客，从而激起了外国人对唐朝的向往之情，也促使他们前来中国学习包括艺术在内的唐代文化。

二、对外交通的发达

唐朝的对外交通是在隋代的基础上发展起来，不管是陆路，还是水路，都较为发达。

（一）陆路

隋王朝建立后，国家统一、政局稳定，国家遂致力于经营对外交通，丝绸之路又得以畅通和拓展。据裴矩《西域图记》记载，当时通往西方的通道主要有三条：“发自敦煌，至于西海，凡为三道，各有襟带。北道从伊吾（今哈密）经蒲类海铁勒部，突厥可汗庭，度北流河水，至拂菻国，达于西海。其中道从高昌，焉耆，龟兹，疏勒，度葱岭又经钹汗，苏对沙那国，康国，曹国，何国，大、小安国，穆国，至波斯，达于西海。其南道从鄯善，于阗，朱俱波，塔什库尔干，度葱岭，又经护密，吐火罗，挹怛，忛延，漕国至北婆罗门，达于西海。其三道诸国，亦各有路，南北交通……并随其所往，诸处得达。故知伊吾、高昌，并西域之门户也。总凑敦煌是其咽喉之地。”[3]

显然，隋朝的三条路线大致传承、发展了汉代的丝绸之路。

唐朝建立后，积极发展对外关系，继续经营丝绸之路。它平高昌，击突厥，先后建立安西、北庭都护府和一系列军、镇、守、捉，使丝绸之路空前畅通，丝路沿线呈现出一派繁荣景象，“自安远门西尽唐境万二千里，闾阎相望，桑麻翳野。”[4]

唐代的陆上丝绸之路，除了沿袭、拓展传统的路线外，还开辟了一条新路线

---

[1]（日）圆仁著、小野胜年校注、白化文等修订校注：《入唐求法巡礼行记校注》，花山文艺出版社，1992 年，254 页。

[2] 转引自徐志民：《唐朝怎样对待日本留学生》，《世界知识》2006 年第 8 期，63 页。

[3] 魏徵：《隋书》卷六七《裴矩传》，中华书局，1973 年，1579-1580 页。

[4]《资治通鉴》卷二一六“玄宗天宝十二年”，中华书局，1956 年，6919 页。

——西藏道。这是因为随着吐蕃的日益强大和文成公主、金城公主的远嫁和亲，唐朝和吐蕃的交往更加密切，西藏地区与中原之间的交通也日益发达。这样，西藏地区便纳入到了丝绸之路的交通网络之中。

（二）水路

唐代的海上丝绸之路也得到极大发展，这是因为：第一，唐代的造船技术进一步提高了。唐代能够建造一种名为“海鹘”的战船，它“头低尾高，前大后小，如鹘之状，舷下左右置浮板，形如鹘翅。其船虽风浪涨天，无有倾侧”。[①]可见，此种船具有很好的稳定性，适合于远洋航行。并且，唐代还出现了以转轮为动力的航船，“挟二轮蹈之，翔风鼓浪，疾若挂帆席”[②]，这不但节省了人力，还加快了航行速度。此外，唐代开始使用水密隔舱，即使海上遇难，船体破损，一、二舱进水，仍能保证不沉。可见，唐代的造船业在世界上也是居领先地位的。第二，海上丝路相对于陆上丝路来说有很多优点。首先，海上丝路运输更安全。众所周知，中国通过丝路外销的大多是瓷器，这些瓷器通过陆路运输时，晓行夜宿，辗转搬运，极易破损。而靠海运，则较为安全。其次，海上丝路运载量更大。据估计，一只由 30 头骆驼组成的沙漠商队，只能载重 9000 公斤货物，而一艘海船则可载货 60 万到 70 万公斤，相当于 2000 头骆驼的运输量[③]。可见，海上丝路运载量比陆上丝路要大得多。最后，海上丝路更为便利。唐代以后，盛产瓷器的城市大多分布于沿海地区，为了更方便地向外运输瓷器，它们便大力发展海上交通。同时，海上丝路的畅通，也为它们与国外间的交流提供了便利的条件。

对于唐代的海上丝路，贞元时宰相贾耽记曰：“其入四夷之路，与关戍走集最要者七：一曰营州入安东道，……，六曰安南通天竺道，七曰广州通海夷道。”[④]其中，第 6、7 条为海路，分别从安南和广州出发，下南海而至印度洋并通往西方，此道即南海丝道。此外，唐代还出现了东海丝道的活跃。东海丝道主要通向朝鲜半岛和日本，其主要据点有：中国山东半岛、长江口以及东北沿海诸口岸，朝鲜半岛诸口岸以及日本列岛诸口岸。上述诸口岸间往来频繁，形成并发展成为一个关系密切、规模庞大的海上交通网络。

综上所述，唐代的陆路、海路交通都非常发达。著名历史学家白寿彝也曾说：“隋唐宋时期的域外交通很发达，尤以唐底中叶为盛。无论从交通路线的远近说，或从交通的密度疏密说，均为隋宋所不及，并且也比秦汉时大有进步。”[⑤]

[①]《通典》卷一六 0《兵十三·水平及水战具附》，中华书局，1988 年，4123 页。
[②]《旧唐书》卷一三一《李皋传》，中华书局，1975 年，3640 页。
[③] 何芳川：《中外文化交流史》，国际文化出版公司，2008 年，62 页。
[④]《新唐书》卷四三下《地理七下》，中华书局，1975 年，1146 页。
[⑤] 白寿彝：《中国交通史》，上海书店，1984 年，130 页。

对外交通的发达，为唐代的中外艺术交流提供了便利的交通条件，从而使中外艺术交流人员络绎不绝、相望于道，进而有力地促进了中外艺术交流的发展和繁荣。

三、最高统治者的重视

中国封建社会的最高统治者在国家中居于最高地位，具有绝对决定权和支配权，他们的性格、能力、兴趣、治国方针等都对当时社会产生深刻的影响，唐朝的统治者也不例外。由于他们重视中外艺术交流，并采取了一系列积极措施，遂使唐代的中外艺术交流呈现出一派生机勃勃、欣欣向荣的局面。

在乐舞方面，唐代不少宫廷乐舞作品就是中外乐舞交流的结晶，如著名的十部乐和坐、立二部伎。如前所述，在唐高祖“登极之后”，用九部之乐，至唐太宗时改为十部。其中《西凉》、《天竺》、《高丽》、《龟兹》、《安国》、《疏勒》、《康国》、《高昌》八部，全是中外乐舞交流的产物。这体现了唐统治者具有开阔的视野和宽广的胸襟，他们对中外乐舞交流是支持的。在十部乐之后，享宴之乐又分为立、坐二部。立、坐部伎与唐太宗时的十部乐作比较，自制音乐已占绝大部分。这并不意味着中外乐舞交流减少了，相反，却是向纵深发展了。因为立、坐部伎基本上摒弃了对外来乐舞的照抄照搬，而是创造性地吸收了外来乐舞的优秀成分，并使之成为中原乐舞的有机组成部分。这标志着初盛唐时代最高统治者在中外乐舞交流问题上采取的依然是吸收、融合的政策。此外，唐朝统治者还提高了胡乐的地位，如“开元二十四年（736），升胡部于堂上。”[①]即把“胡乐”升为坐部伎，这体现了唐统治者对“胡乐”的重视。

在绘画方面，唐朝统治者也非常重视中外交流，这从他们重用异域画家就可窥知。《旧唐书·韦贯之传》载：“新罗人金忠义以机巧进，至少府监，荫其子为两馆生。”[②]对于金忠义的“机巧”，《历代名画记》卷九有详细记载：“德宗朝将军金忠义，皆巧绝过人，此辈并学画，迹皆精妙，格不甚高。”[③]可见，他的“机巧”就包括了精绝的绘画技艺。那“少府监”又是什么样的官职？据《旧唐书·职官三》记载：“（少府）监一员，从三品。……监之职，掌供百工伎巧之事。……凡天子之服御，百官之仪制，展采备物，皆率其属以供之。”[④]可见，少府监的官阶为从三品。一个朝鲜裔的画家，竟“以机巧进”，在大唐作了从三品的高官，这反映了德宗对外来技艺的重视，也表明了德宗对外来艺术是欣然接纳的。

[①]《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局，1975 年，476 页。
[②]《旧唐书》卷一五八《韦贯之传》，中华书局，1975 年，4173 页。
[③] 张彦远：《历代名画记》卷九《唐朝上》，上海人民美术出版社，1964 年，176 页。
[④]《旧唐书》卷四四《职官三》，中华书局，1975 年，1893 页。

唐代统治者也十分喜爱来自异域的百戏。如《新唐书·中宗本纪》记载：中宗于神龙元年（705 年）十一月己丑，“幸洛城南门，观泼寒胡戏。”[①]同书《睿宗本纪》亦载：睿宗景云二年（711）十二月丁未，“作泼寒胡戏”[②]。这反映了中宗、睿宗时期，这一节目的魅力已深深撼动了朝廷，以至于身份尊贵的皇帝都前来观看。而皇帝来观看这一举动也说明唐代朝廷对于泼寒胡戏在中国的流传是赞许的。

唐代统治者之所以重视、支持中外艺术交流，主要基于两个原因：

（一）统治者对艺术的兴趣

如前所述，唐代统治者中不乏热爱艺术并有较深造诣者，如唐太宗、唐玄宗、唐德宗、唐文宗、唐宣宗等。关于其详细情况，前文已作介绍，故兹略。他们热爱艺术、钻研艺术，自然对艺术有着深刻的理解和深厚的感情，对艺术之美有着强烈的感受和不懈的追求，对艺术交流问题有更开放的眼光和更宽阔的胸怀，因而他们重视中外间的艺术交流，也是可以理解的。即使他们单单是为了享乐，那么中外艺术交流也带给了他们更多的享受和消遣，他们自然也会支持中外艺术交流了。

（二）中外艺术交流是中外政治交流的一种手段

虽然艺术交流的范围只限于艺术，但其影响和意义却远远超出了艺术领域，涉及到政治、民族、宗教等问题，关乎国际关系和社会发展。因此，艺术交流问题非常重要。唐朝的统治者也非常重视中外艺术交流问题，其目的之一即是通过中外艺术交流宣扬唯我独尊的大唐国威，并以此加强对异域的统治。《秦王破阵乐》就充分证明了这点。《秦王破阵乐》是盛赞唐太宗武功的乐舞，完成之后，即被指定用于宫廷重要的国宴或外交活动中。唐太宗为什么要这样做？我们可从《秦王破阵乐》的特点来分析。此乐舞有两大特点：第一，声势浩大。据《旧唐书·音乐志》载：舞队表演此舞时，不断变换着各种阵势，伴奏音乐“声震百里，动荡山谷”，表演者“发扬蹈厉，声韵慷慨”[③]。可见，此乐舞颇具气势。此外，它还弥漫着浓郁的战阵气息，以致于“观者见其抑扬蹈厉，莫不扼腕踊跃，凛然震竦”[④]。第二，规模宏大。《旧唐书·音乐一》记载：“七年，太宗制《破阵舞图》：左圆右方，先偏后伍，鱼丽鹅贯，箕张翼舒，交错屈伸，首尾回互，以象战阵之形。令吕才依图教乐工百二十人。”[⑤]即表演此舞时，舞者有 120 人，远远超过了为古天子表演《八佾舞》的乐人数量。并且他们身穿盔甲，手持戟，前有战车，后有

[①]《新唐书》卷四《中宗本纪》，中华书局，1975 年，108 页。
[②]《新唐书》卷五《睿宗本纪》，中华书局，1975 年，118 页。
[③]《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975 年，1060 页。
[④]《旧唐书》卷二八《音乐一》，中华书局，1975 年，1046 页。
[⑤]《旧唐书》卷二八《音乐一》，中华书局，1975 年，1046 页。

队伍。此乐舞之威仪，由此可见一斑。

将如此气势恢宏、规模宏大的军乐舞蹈钦定为国宴或外交活动中使用，唐太宗的用意很明显：借乐舞之威仪树大唐之国威、示本人之霸气，以威慑四方。在当时的艺术交流中，《秦王破阵乐》西闻西域、印度，东传日本，可见其影响之广泛。

另外，在唐与异域的艺术交流中，朝贡也是一种重要的方式，即由异域将它们的艺术献给唐朝廷。如日本、新罗、波斯等国都曾向唐代贡献过乐舞、百戏、绘画等艺术。在朝贡关系中，唐朝以君自居，而视来献诸邦为臣。看着异国使者对自己毕恭毕敬，唐朝皇帝心里自然受用，政治虚荣心一下子得到了满足，俨然就是君临万邦的“天可汗”了。客观上，朝贡这种方式也促进了中外艺术交流的发展。

第二节　中外艺术交流的特点

由第三章的论述可已看出，唐朝和异域的艺术交流，呈现出鲜明的特点，即：交流的广泛性、浓郁的政治色彩和明显的不平衡性。

一、交流的广泛性

由于唐朝实行了开放的对外政策，因此唐代的中外艺术交流就呈现出广泛性特点，这主要表现在对外艺术交流的国家众多和交流的领域广泛两个方面。

（一）地域广泛

如前文所述，唐朝和东亚的日本、朝鲜半岛三国，南亚的印度，东南亚的骠国，中亚的昭武九姓，西亚的波斯、大食，欧洲的希腊、罗马间都有着密切的艺术交流。可见，与唐朝进行艺术交流的国家不但数量多，而且分布广泛。正如日本著名学者井上清所言：“唐朝的文化是与印度、阿拉伯和以此为媒介甚至和西欧的文化都有交流的世界性文化。”[①]而艺术又是文化的重要组成部分，因此与唐朝进行艺术交流的国家当也不少。这不但使唐朝敞开胸襟，对亚、欧的异质艺术进行全面吸收，促进了本国艺术的巨大发展，而且它还毫无保留地将自己的艺术远播于亚、欧等遥远的国度，使唐代的艺术之花开遍世界。

（二）领域广泛

唐代中外艺术交流的领域也非常广泛，涉及到音乐、舞蹈、书法、绘画、雕塑、百戏等方面。并且在每一艺术领域，还有更为具体和更加全面的交流。如在

[①]（日）井上清著、天津市历史研究所译校：《日本历史》上册，天津人民出版社，1974 年，84-85 页。

乐舞方面，不但有乐舞作品的交流，而且还有乐谱、乐理、乐器等方面的交流；在百戏方面，又有杂技、幻术、歌舞戏等的交流；在绘画方面，也有山水画、花鸟画、人物画、壁画等方面的交流；在雕塑方面，不仅有陵墓雕塑的交流，还有宗教雕塑和装饰雕塑的交流。可见，唐代中外艺术交流的领域非常广泛。

二、浓郁的政治色彩

由于艺术交流是在不同的政权之间进行的，因此有了政治交流的附加功能，这就使艺术交流具有了浓郁的政治色彩。

就唐朝与异域的艺术交流而言，唐代帝王想通过艺术交流，宣扬唯我独尊的大唐国威，并以此加强对外统治。此内容前已具体论述，故略。而异域则想通过艺术交流，加强和唐朝的沟通和联系，密切和唐朝的关系，甚至借唐之力以壮大自己。为此，它们经常向唐朝贡献本国的艺术以取悦大唐帝王。

在乐舞方面，如前所述，日本、新罗都向唐朝贡献过乐人，骠国也向唐代贡献过管弦乐和舞伎[①]，中亚的康国等都向唐代献过“胡旋舞妓”等[②]，《册府元龟》[③]对它们都有详细的记载。

在百戏方面，由于大唐诸位帝王都热衷于此，因此不少国家就向唐朝贡献过此类方物。如林邑国曾多次向唐代贡献过驯象。《册府元龟》卷九七0对此有详细记载：“（高宗永徽）四年四月，林邑国人诸葛地自立为王，遣使贡方物驯象”[④]；“（高宗永徽）五年五月，林邑国献驯象”[⑤]；“则天垂拱二年三月，林邑国遣使献驯象”[⑥]；“天授二年十月，林邑国遣使献驯象”[⑦]；“圣历二年六月，林邑国遣使献驯象”[⑧]。此外，由于唐代帝王对舞马也有特殊的兴趣，因此，不少国家也向唐贡献过良马。对此，《册府元龟》卷九七0、九七一亦多有记载：“（高祖五年）八月，西突厥叶护可汗遣使献名马”[⑨]；“（高祖九年）十二月，康国王屈木支遣使献名马”[⑩]；“（高宗永徽）四年七月，吐谷浑献名马”[11]；“（肃宗）上元二年十二月丁亥，龟兹王白素稽献名马”[12]。之后，又有不少国家向中国贡献过良马，诸如此

① （美）谢弗著、吴玉贵译：《唐代的外来文明》，中国社会科学出版社，1995年，113页。
② （法）Ed. Chavannes, Document sur les Tou-kiue occidentaux,p.136.
③ 王钦若等：《册府元龟》卷九七0《外臣部•朝贡第三》，中华书局，1960年，3849页。
④ 王钦若等：《册府元龟》卷九七0《外臣部•朝贡第三》，中华书局，1960年，3846页。
⑤ 王钦若等：《册府元龟》卷九七0《外臣部•朝贡第三》，中华书局，1960年，3846页。
⑥ 王钦若等：《册府元龟》卷九七0《外臣部•朝贡第三》，中华书局，1960年，3847页。
⑦ 王钦若等：《册府元龟》卷九七0《外臣部•朝贡第三》，中华书局，1960年，3847页。
⑧ 王钦若等：《册府元龟》卷九七0《外臣部•朝贡第三》，中华书局，1960年，3847页。
⑨ 王钦若等：《册府元龟》卷九七0《外臣部•朝贡第三》，中华书局，1960年，3842页。
⑩ 王钦若等：《册府元龟》卷九七0《外臣部•朝贡第三》，中华书局，1960年，3843页。
11 王钦若等：《册府元龟》卷九七0《外臣部•朝贡第三》，中华书局，1960年，3846页。
12 王钦若等：《册府元龟》卷九七0《外臣部•朝贡第三》，中华书局，1960年，3847页。

类记载不绝于史书，兹不一一列举。那么，这些良马是否被用于舞马这项百戏中？答案是肯定的。作为供皇帝享用的舞马表演，其所用马匹必定是最优良的，因此，应当选用了这些来自异域的上等马匹。谢弗也说："这些舞马应该属于中唐之际外来的珍奇异物。"[①]

此外，在雕塑、绘画等方面，也有大量异域来献的例子，兹略。

异域通过向中国贡献艺术，博取了大唐皇帝的欢心和信任，增进了彼此的了解，密切了双方的关系。

三、明显的不平衡性

唐代的中外艺术交流还表现出强烈的不平衡性，主要表现在艺术交流的形式和内容两方面。

（一）形式方面

从第三章的论述明显可以看出，在艺术交流形式方面，中国表现得不够积极，而是处于被动地位。在唐朝与异域的艺术交流中，通常都是他国主动派使者和留学生前来中国，而中国却很少派遣使节或留学生到他国，即使偶尔派遣，也是为了答谢或迫不得已而为之。与之相对的是，异域各国通过各种方式前来中国，积极、主动地进行交流。对此，杜文玉先生深入地进行了分析，他认为，由于中国处于一个半封闭的大陆性地理环境之中，国内土地辽阔和以农为本，使得唐朝能够自给自足，从根本上缺乏强烈的对外交往驱动力[②]。他的分析合情合理，深刻地说明了唐代对外艺术交流缺乏主动性的原因。但因唐朝国力强大、艺术繁荣，对各国形成很大吸引力，因此，异域各国便主动前来进行艺术交流。但从根本上说，艺术交流是互相的，双方都应该积极、主动，只有这样，才能体现艺术交流的平等性，才能使艺术交流更加卓有成效。

（二）内容方面

在内容方面，也表现出了鲜明的不平衡性。这主要体现在：

第一，在唐朝和印度、波斯、大食、希腊、罗马等国的艺术交流中，无论是乐舞、百戏，还是雕塑、绘画，都以输入为主，输出较少；而在与东亚的朝鲜半岛三国、日本进行艺术交流时，却以艺术输出为主，艺术输入较少。从第三章的论述明显可以看出这一特点。其原因是，印度、波斯、大食、希腊、罗马等国的艺术都具有悠久的历史，非常辉煌、灿烂，在世界具有很大的影响力，因此对唐代艺术也产生了广泛而深远的影响。而唐朝在学习上述诸国艺术的同时，也大量

① （美）谢弗著、吴玉贵译：《唐代的外来文明》，中国社会科学出版社，1995 年，150 页。

② 杜文玉：《唐代社会开放的特点与历史局限》，《河北学刊》2008 年第 3 期，60 页。

输出了自己独特的艺术，只是由于这些国家的文献疏于记载，我们了解不多，因此才呈现出唐朝对西方诸国艺术输出少而输入多的特点。而当时的朝鲜、日本等国均处于东亚文化圈内，以汉文化为母文化，因此唐代艺术与朝鲜半岛艺术、日本艺术间存在着亲缘性，这就使东亚能够充分地、不遗余力地吸收唐朝艺术，而唐朝也把自己的艺术无私地、毫无保留地输出到东亚。因此，唐朝与东亚的艺术交流便呈现出输出多、输入少的特点。下面进行详细论述。

西方诸国的艺术以希腊、罗马、大食、印度等国的艺术最具影响力，因此本文重点介绍它们的成就和影响。

1.希腊艺术

希腊艺术是公元前 7 世纪至公元前 2 世纪的一种艺术风格，极其灿烂辉煌，在世界艺术史上占有异常重要的地位。对于古希腊艺术，英国文化史家韦尔斯曾感叹说："古希腊艺术在人们的想象中是异常突出的，仿佛它是无中生有地跳出来的，仿佛在它之前一切都是笨拙的，在它之后一切都是俗化了的、衰落的。"[①]马克思在《政治经济学批判》序言中也说："困难的是，它们（希腊艺术）何以仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本。"[②]可见，希腊艺术的确是希腊人留给世界的一份宝贵的遗产。希腊艺术的成就主要体现在乐舞、美术等方面。

在乐舞方面，最有代表性的是希腊的悲喜剧。悲剧主要有埃斯库罗斯的《普罗米修斯》、索福克勒斯的《俄狄浦斯王》和欧里庇德斯的《美狄亚》等；喜剧主要有阿里斯托芬的《青蛙》、《骑士》、《云》、《马蜂》、《和平》[③]等。希腊悲喜剧具有很高的艺术价值，深受世界各国人民的喜爱。

在美术方面，希腊的绘画艺术和雕塑艺术都具有较高的艺术价值。希腊的绘画艺术和雕塑艺术是写实主义的，所有的作品都努力模仿现实，真实地再现客观世界。其中不少作品比例恰当，给人以和谐的美感。绘画成就主要体现在瓶绘方面，其中最有特色的为黑绘和红绘两种风格。希腊美术的最高成就主要体现在雕塑方面，其中最有代表性的作品有《掷铁饼者》、《跳舞的农牧之神》、《雅典娜神像》、《和平祭坛》[④]等。希腊雕塑艺术具有巨大的艺术魅力，是世界艺术宝库中的瑰宝，至今仍闪烁着璀璨的光芒。

遗憾的是公元前 146 年古希腊被罗马所灭，希腊艺术在本土的发展也就此终结。但作为一种先进的艺术，希腊艺术有着顽强的生命力，它不但征服了罗马艺

[①] （英）韦尔斯：《世界史纲》，人民出版社，1982 年，179 页。
[②] （德）马克思：《马克思恩格斯选集》第一卷，人民出版社，1972 年，30 页。
[③] （英）凯瑟琳·勒维著、傅正明译：《古希腊戏剧艺术》，北京大学出版社，1988 年，192 页。
[④] （英）苏珊·伍德福特等著、罗通秀等译：《剑桥艺术史》，中国青年出版社，1990 年，191-192 页。

术，还东传至波斯、印度、中亚诸国和中国等地，并对这些国家的艺术产生了深远的影响。可见，希腊艺术是一种具有世界影响力的艺术，它以无可阻挡的优势给世界艺术以巨大的冲击，使世界艺术面貌发生了显著的变化。

2.罗马艺术

罗马艺术也是一种高度发达的艺术，它充分吸收了希腊艺术的优秀成果。可以说，它是希腊艺术的继续。罗马艺术的成就主要表现在绘画和雕塑两个方面。

罗马绘画以生活画为主，其所留存的绘画大多是镶嵌画和壁画，主要见于庞培城遗址，其中著名的画作有：《一个少妇像》、《面包铺夫妇像》、《奥德塞的风景》、《街头音乐师》、《爱情》等。这些作品都真实的反映了人们的社会生活和精神状态，人物形象生动、自然、逼真，画面优美、流畅，富有节奏感。庞培城遗址镶嵌画和壁画代表了当时罗马绘画的发展水平。

此外，罗马的人像绘画也非常生动逼真。罗马古代文学这样描写绘画："它的栩栩如生足以乱真；它让你思念离去的朋友；年轻男子会爱上画中的女子。"[①]人物画能使观众产生各种反应，足见其艺术价值之高。

罗马雕塑艺术在全面吸收希腊成果的同时，又有所创新，从而具有了独特的风格。其中最有代表性的就是胜利女神像，它标志着早期拜占庭雕塑的顶峰。胜利女神左手持一支棕榈枝，遗失的右手里一定还有一顶王冠。她行云流水般的衣服线条褶皱、希腊女神式的长袍、遒劲有力的头部、破毁的像波浪一样蓬松的头发，都展示着雕刻家精湛的技艺和自信[②]。罗马的浮雕艺术也大放异彩，帕加马祭坛西面的表现宙斯和雅典娜与巨人战斗的浮雕便是典范之作。浮雕中的人物表情各异，或紧张，或恐惧，或痛苦，或漠然，但都被刻画得栩栩如生。他们肌肉凸出、紧绷，所穿衣服盘绕、飘动，表现了一种惊人的爆发性的活动场面[③]。此外，罗马著名的雕塑作品还有《布鲁图斯》、《演说家》、《恺撒》等。

在中世纪，罗马艺术在世界上具有强大的影响力，尤其是雕塑艺术，在世界上广为流传。拜占庭的象牙雕刻在伊斯兰国家风靡一时，它的珐琅制品在巴黎被视为珍宝，它的雕像在意大利和俄罗斯备受推崇[④]。并且，拜占庭艺术还对文艺复兴时期的欧洲艺术产生了深远的影响。此外，它对亚洲的印度、中国等地的艺术也产生了很大的影响。

3.大食艺术

大食艺术即伊斯兰艺术，也是一种综合性的、高度发达的艺术。它不但继承

[①]（美）托马斯·F·马太：《拜占庭艺术》，中国建筑工业出版社，2004年，52页。

[②]（美）托马斯·F·马太：《拜占庭艺术》，中国建筑工业出版社，2004年，30-31页。

[③]（英）苏珊·伍德福特等著、罗通秀等译：《剑桥艺术史》，中国青年出版社，1990年，106页。

[④]（美）托马斯·F·马太：《拜占庭艺术》，中国建筑工业出版社，2004年，11页。

了古波斯萨珊朝的艺术传统，而且还博采了希腊、罗马、中国、印度艺术的精华，从而创造出光辉、灿烂的伊斯兰艺术。伊斯兰艺术主要包括建筑、书法、绘画、工艺美术以及音乐舞蹈等，其中最具世界影响力的为书法、建筑和工艺美术。

伊斯兰书法因与伊斯兰教有紧密的联系而备受推崇。第一，它看上去优美而曲折，比其他文字更适合装饰伊斯兰建筑，因此它变成了伊斯兰艺术的重要花样；第二，作为一种文字，它可以记载《古兰经》等伊斯兰教经典。所以“这种艺术在回历 2 世纪或 3 世纪时兴盛起来，不久就变成了享有极高评价的艺术”[①]。并且它随着伊斯兰教的传播而流布于很多国家。

此外，伊斯兰建筑中还有绘画、雕塑作品，而伊斯兰建筑本身的造型、装饰等也极具艺术性，因此，伊斯兰建筑是一种综合性的艺术。随着伊斯兰教的传播，这些建筑在中亚、西亚、印度、中国等地逐渐兴建，伊斯兰建筑艺术也传入这些地区，并对它们的艺术产生了广泛的影响。

伊斯兰工艺美术主要包括玻璃工艺，陶、瓷器制作，金属品制作等。

阿拉伯的陶、瓷器制作一方面继承了古巴比伦陶瓷艺术的优良传统，另一方面又接受了中国的影响，从而形成了高超的制作技艺。阿拉伯人在陶器上描绘人物、翎毛、花卉，以及几何图案等，其所达到的优美程度，远非穆斯林其他任何艺术所能比拟[②]。阿拉伯的彩色釉砖光彩夺目，被广泛地使用于清真寺等建筑中，因而使伊斯兰的建筑给人以富丽堂皇之感。

阿拉伯的玻璃器皿主要有灯具，此外，还有花瓶，餐桌上的饮水瓶、盘子、酒瓶、杯子等[③]，上面都刻画着精致的图案和书法。

阿拉伯的金属品制作技艺也非常发达。民间工匠能用铜、锡等金属制成各种精致的生活用品，上面装饰有多姿多彩的花纹图案。阿拉伯艺术家则擅长制作高级金银首饰、珠宝玉器以及各类贵重金属镶嵌、象牙雕刻等。阿拉伯的手工镶嵌技艺尤为高超，阿拉伯工匠用金、银、宝石等镶嵌成精妙美观的图案纹样。

伊斯兰工艺美术品闻名遐迩，广泛传播于中亚、南亚、东亚等地，极大地促进了这些地区绘画、雕塑等艺术的发展。

4.印度艺术

印度作为四大文明古国之一，它的艺术也非常繁荣、发达，对世界艺术也产生了深远的影响，主要体现在乐舞、绘画、雕塑等方面。

在乐舞方面，印度的乐舞艺术非常发达，它不但充分汲取了波斯、希腊、阿拉伯等国的艺术精华，而且立足自身，重视创新，从而取得了极大的成就，在世

[①] Qalqashandi, Subh，vol.iii,p.5 以下，vol.ii,p.430 以下。
[②] Gaston Migeon,Les arts musulmans, Libr. nationale d'art et d'histoire, 1926,p.36-37.
[③] （美）希提著、马坚译：《阿拉伯通史》，商务印书馆，1979 年，263 页。

界乐舞史上占有极高的地位，也对世界乐舞艺术，尤其对东方乐舞艺术产生了深远的影响。印度的乐器、乐舞作品远播于中亚、西域、中国等地，极大地促进了这些国家和地区乐舞艺术的发展。

绘画和雕塑是印度最有代表性的艺术。印度的绘画艺术已经有了好几千年的历史[①]，其中壁画的艺术价值较高，法显和玄奘都描述了很多印度建筑物，它们都由于其辉煌的壁画而著名[②]。印度雕塑艺术的历史也非常悠久，现存的印度最古老的石制雕像只能追溯到阿育王时代，但是这些雕像已经显示出了相当高的技巧，我们无须怀疑这种艺术在这之前已经发展了数百年[③]。随着印度雕塑艺术的发展，雕塑精品也不断涌现，代表作主要有产生于萨尔坦普尔的美丽的护法神雕像[④]、雕刻优美的观音像[⑤]和巨型的三副面孔的湿婆像[⑥]。在印度雕塑艺术的发展过程中，由于受希腊——罗马艺术的影响而形成具有世界影响力的犍陀罗艺术。这种艺术风格随佛教东传，对东方的中亚、西域诸国和中国的雕塑艺术都产生了巨大的影响。如今，在这些国家和地区都保存着不少壁画、石窟、佛寺建筑等，它们富有犍陀罗艺术的风格，显然深受犍陀罗艺术的浸淫。

可见，西方的希腊、罗马、大食、印度等国的艺术都较为发达、繁荣，都对世界艺术产生了深远的影响。同样，唐代艺术也不可避免地接受了它们的影响。

与之相反，东亚艺术则对唐朝输出较少，输入较多。在乐舞、书法、绘画、雕塑、百戏等方面，朝鲜半岛和日本都广泛而深入地的吸收了唐代的艺术成果。尤其是日本艺术，它就是在全方位、多层次地吸收中国艺术成果的基础上才发展起来的。无怪乎日本学者源了圆说："日本的传统文化，在某种意义上是中国的'卫星文明'。"[⑦]可见日本文化艺术受中国影响之大。

第二，交流的艺术门类具有不平衡性。在唐朝与域外交流的艺术门类中，交流最多的是乐舞、雕塑、绘画，百戏次之，而书法交流则最少。从第三章的论述可以看出，和唐朝进行乐舞、绘画、雕塑艺术交流的国家主要有希腊、罗马、西域诸国、印度、波斯、大食、日本、朝鲜半岛三国，是最多的；进行百戏艺术交流的国家主要有西域诸国、印度、波斯、日本、朝鲜半岛三国，次之；而和唐朝进行书法艺术交流的只有朝鲜半岛三国和日本，最少。其原因是，艺术交流是双方共同的需要，而不是一厢情愿的事情。只有双方都有这种艺术门类，或者双方都愿意交流，艺术交流才可能进行。如乐舞、雕塑、绘画等就是世界性的艺术，

① Percy Brown, Indian painting,Association Press, 1932,p.121.
② Ernest Binfield Havell,The Ideals of Indian art, J. Murray, 1911,p.38.
③ Smith, The Oxford History, The Clarendon press, 1928 ,p.111.
④ Ca . 950A .D.;Coomaraswamy,History,fig.222,Lucknow Museum.
⑤ Ca . 1050A .D.;Coomaraswamy,History,fig.223,Lucknow Museum.
⑥ Ca .750A .D.;Coomaraswamy,Havell,History, p.204.
⑦ （日）源了圆著、郭连友、漆红译：《日本文化与日本人性格的形成》，北京出版社，1992 年，8 页。

既然大家都拥有并理解这种艺术，那就有了共同兴趣和话题，就容易进行交流了。反之，如中国的书法，只与朝鲜半岛、日本之间有交流，这是因为中国书法和朝鲜半岛、日本书法的基础都是汉字，朝鲜半岛和日本能够理解并欣赏中国书法，这就使双方的书法交流成为可能。而其他国家不懂中国书法，欣赏不了书法艺术，自然对之不感兴趣，也就不可能进行交流了。

第三节　中外艺术交流的途径

从第三章的论述可知，唐朝与异域进行艺术交流的途径主要有：官方互派使者和留学生、商业贸易、人口流动、宗教传播、战争等。

一、官方互派使者和留学生

互派使者和留学生是官方的艺术交流途径，这种途径既重要又普遍，很多国家的艺术交流都是通过它实现的。并且这种方式源远流长，从古及今，几乎在每个历史时期，这种途径都被广泛使用。同样，它也是唐朝与异域进行艺术交流的重要方式之一。

（一）派遣使节

在唐朝与异域的艺术交流中，既有外国使者入唐，又有中国使节到异域。当时，不少国家都向中国派遣过使者。如前所述，日本曾派出遣唐使 10 多次，其他国家如新罗、大食等国也向唐朝遣使 10 多次甚至几十次，西域诸国也多次遣使向大唐贡献胡旋女等。此外，中国有时也遣使赴异域进行艺术交流。如王玄策出使印度时，随行的宋法智即是一名画家。他到印度后，曾“巧穷圣容，图写圣颜。来到京都，道俗竞摸（摹）。”[①]可见，宋法智在印度进行绘画创作，使众多印度人竞相模仿，从而扩大了唐朝绘画在印度的影响。

派遣使节进行艺术交流，其作用体现在两个方面：

第一，使节既把本国的艺术献给异域，又把对方的艺术带回本国。关于外国使节来华贡献艺术的例子，前文已列举不少，这里不再重复。当然，这些异域艺术的输入促进了唐代艺术的发展。同时，外国使节又把唐朝的艺术带回本国。如日本使节常晓就从唐朝带回了数尊佛像，新罗使节金春秋也把唐太宗所赐的《温汤》、《晋祠碑》等书法作品带回了国。诸如此类的事例很多，不再一一列举。这些艺术品或为唐朝所赐，或为使节自己搜求、购买。它们被带回国后，大家纷纷仿效、学习，从而促进了本国艺术的发展。

[①] 释道世撰、周叔迦等校注：《法苑珠林校注》卷二九《圣迹部第二》，中华书局，2003，907 页。

第二，使节在异域进行艺术创作，或学习对方的艺术，这也起到了艺术交流的作用。如前文所述，日本使节粟田家继就曾在中国进行过绘画创作，他的作品有南岳思大和尚示先生骨影、天台大师感得圣僧影等 13 件。唐朝使节宋法智在印度时，也进行过绘画创作。他们在异域进行艺术创作，就把本国的艺术传入了异域。此外，不少使节还利用出使之机，学习异域的艺术。如前所述，空海入唐后，就遍访张旭、韩方明等书法名家，虚心学习唐代的书法艺术。橘逸势也曾入唐学习书法艺术。他们学成后即回国，就把唐朝的书法艺术带回，从而扩大了唐朝艺术对本国的影响。

派遣使节这种交流方式，其特点是直接且成效显著。作为使节，其目的很明确，即进行艺术交流，因此这种交流方式很直接。并且通过使节进行艺术交流也卓有成效，因为不管是使节所献之艺术，还是所取之艺术，都代表了本国或异国艺术发展的最高水平，都是别国或自己国家真正需要的。因此，通过使节交流的通常都是艺术精品。可见，派遣使节这种艺术交流方式非常有效。

（二）派遣留学生

从第三章的论述可知，新罗、日本等国都曾派遣大批留学生入唐学习艺术，他们就成为唐代艺术大规模输出异域的重要载体。

这些留学生入唐后，一方面能够进入国子监系统、全面地学习书法等唐朝艺术，学成之后归国，并把所学的艺术带回。另一方面，他们还遍习名家之艺术，孜孜不倦地汲取唐朝的艺术精华。如新罗留学生崔致远，他在唐就曾学习欧阳询和颜真卿书法，因而具有了较深的造诣。又如日本留学生藤原贞敏，他在长安曾拜刘二郎为师学习琵琶弹奏，因此技艺大进。他们回国后就大力弘扬唐代艺术，从而扩大了唐代艺术的影响。

此外，他们还把唐朝的乐器、乐理著作等携带回国。如日本留学生吉备真备，他入唐学习中国文化，身通六艺，还把唐朝的乐器铜律管和乐理著作《乐书要录》带回。又如藤原贞敏，他在回国时也把唐朝的琵琶带回。这些乐器和乐理著作的输入，也促进了日本艺术的发展。

派遣留学生也是一种直接的艺术交流方式，因为他们入唐的目的即是学习艺术。通过这种艺术交流方式，还可以全面、系统地吸收唐朝的艺术，因为这些留学生在唐朝接受的就是正规、系统的艺术教育和训练，学有所成后即把唐朝的艺术带回国，甚至有时在本国移植唐朝的艺术，从而促进了本国艺术的巨大发展和进步。可见，留学生作为学习和移植唐代艺术的骨干力量，在艺术交流中也发挥了重要作用。

这种方式是艺术交流中最有效、最直接、最便捷的方式之一，也是最历史上

最常见的艺术交流方式之一。

二、商业贸易与艺术交流

商业贸易历来就是文化交流的重要途径之一，当然也是艺术交流的重要途径之一。唐朝与异域间不但有官方贸易，也存在民间贸易。

官方贸易的主要形式是朝贡。当时，异域献给唐朝不少珍稀物品，如狮子、舞马、驯象等，这些方物的输入促进了唐代百戏等艺术的发展。同时，唐朝往往回赠更加丰厚的答谢礼，如丝织物、宝物、书籍等。有的使者还直接要求唐廷赐予佛像等，如开元二十三年（735）来朝的日本使臣名代，"恳求《老子经》及天尊像，以归于国，发扬圣教。"[①]而佛像传入异域，则可以促进日本雕塑等艺术的发展。

在唐代，由于商品经济发展、交通发达等原因，民间对外贸易也异常繁荣。在陆路丝路上，各国商队往来络绎不绝、相望于道。在海上丝绸之路上，中国商船从安南和广州出发，可至印度洋并通往西方；亦可走东海丝道，直接到达朝鲜半岛和日本。通过两条丝绸之路，中国和异域间频繁地进行着商业贸易。伴随着商业贸易，唐代的中外艺术交流也日益繁荣。这是因为当时的商品中就有书法、绘画、雕塑等艺术作品。此外，陶瓷器也是重要的商品，它远销至新罗、日本、中亚诸国、波斯、大食、印度、东罗马、希腊等国。但陶瓷器又不单单是商品，同时又是艺术品，因为它本身就集雕塑、绘画、书法艺术于一体。随着它们的远销，唐代的艺术也传播到了异域。

可见，商业贸易也是中外艺术交流的途径之一，而从事国际贸易的中外商人也起到了艺术交流的作用。

三、人口流动与艺术交流

在唐代，由于对外交通的发达、对外政策的开明、先进文化的吸引、政治上的征服与统治等原因，不少外国人前来中国，有些甚至长期定居中国，他们把异域的艺术也传入了中国。例如前面述及的胡姬们，她们在中国开店卖酒，并以美妙的歌舞招徕顾客。因此，她们已不仅仅是商人，还充当了民间艺术交流的使者。又如印度的画家、杂技艺术家等纷纷东来，他们把印度的绘画、杂技等也传入中国。再如，在广州、泉州等地都有"蕃坊"，其中居住着不少阿拉伯人、波斯人等。他们与汉人长期互相交流，彼此影响。因此，他们也把本国的艺术传到了中国。

[①] 王钦若：《册府元龟》卷九九九《外臣部・请求》，中华书局，1989年，4041页。

在唐代，也有不少中国人移居外国，与当地居民杂居相处，他们把中国的艺术也传播到了那里。如随着唐与日本之间友好关系的发展，不少唐朝的艺术家来到日本，他们把中国的绘画艺术等传入日本。又如，随着唐朝对西域统治的加强，许多中原画家、工匠、士兵也纷纷涌入西域，他们把唐代的绘画、雕塑等技艺也带入了西域。诸如此类的例子还有很多，兹不一一列举。

可见，人口流动是民间艺术交流的重要途径。这种交流是自发的，没有政治目的和功利色彩。并且通过这一途径所接触到的异国艺术，往往是生动活泼而富有生命力的艺术，是朴素、原汁原味的艺术。因为它们来自民间，最大程度地保留了异域艺术的本色。

四、宗教传播与艺术交流

宗教传播也是艺术交流的重要途径之一，因为宗教本身就包括了不少艺术形式，如音乐、舞蹈、绘画、雕塑、百戏等。随着宗教的流传，这些艺术也得以传播。如随着印度佛教在中国的传播，佛教艺术，如乐舞、绘画、雕塑等都传入了中国。佛教在中国充分发展后又传入日本，与之相伴随的乐舞、绘画、雕塑等艺术又流入了日本。又如，唐代之际，波斯的袄教传入到了中国，而袄教艺术，如乐舞、绘画、幻术等也随之而来。再如，随着波斯摩尼教的东渐，其艺术形式如乐舞、绘画等也传入中国。最后，我们再来看道教及其艺术传播情况。众所周知，道教是中国土生土长的宗教，它也传入了西域地区。西域之道观经常举行斋戒和醮仪活动，在活动中也必定演奏了《步虚》等斋醮音乐[①]。可见，道教音乐也随着道教流入了西域。此外，大食的伊斯兰教也于唐代传入中国，并且随之传入的还有伊斯兰教乐舞、书法、绘画等艺术。

利用宗教传播进行艺术交流，比较生动、自然，因而效果也较好。通过这种方式传播艺术，其受众面最初多是教徒，而后才可能在更大范围内传播。

可见，宗教传播确实是艺术交流的有效途径，但它是一种间接的艺术交流方式，因为艺术交流不是直接目的，而是宗教传播的副产品。当然，宗教艺术反过来也促进了宗教传播。因此，宗教传播和艺术交流相辅相成。

五、战争与艺术交流

唐朝与其他国家间既有友好交往，也是有战事争端。尽管战争残酷且极具破坏性，但从艺术交流的角度来看，它也是传播艺术的一个重要途径。著名学者张

[①] 周青葆：《丝绸之路宗教文化》，新疆人民出版社，1998年，151页。

广达就说："隋唐时代也发生了许多民族冲突和战争，但从文化交流的角度看，这些冲突和战争恰恰提供了各民族接触的机会。"[①]他这里说的是民族冲突和战争有利于文化交流，实际上国家间的冲突和战争同样有利于艺术交流。这是因为：第一，战争以及随之而来的俘虏和战利品，是艺术传播的重要媒介。如前所述，在怛逻斯战役中唐军大败，大批唐军士兵、工匠被阿拉伯军队掳掠到中亚、西亚地区，其中的不少丹青能手就把中华绘画等艺术传到了这些地区。又如，唐朝以武力征服西域之后，也把西域的乐舞等艺术收而有之，从而使西域艺术风靡中原。第二，战争可以造成人员流动，使不同国家的人民杂居相处，这也促进了艺术的交流和传播。如前所述，7 世纪中叶，大食大举进攻波斯，不少波斯祆教徒就逃入中国，他们就把乐舞等火祆教艺术传入了中国。可见，战争是一种间接的艺术交流方式，它客观上也促进了艺术的交流和传播。这也充分说明艺术在本质上是开放的，即使双方是敌对关系，但只要有机会接触，也会进行艺术交流。

第四节　中外艺术交流的阶段性分析

唐代的中外艺术交流由于受交通条件、政治局势和对外政策等因素的影响而呈现出鲜明的阶段性。本文把唐代的中外艺术交流分为三个阶段：前奏期、高峰期和衰退期。

一、前奏期

这一时期为唐高祖武德年间（618——626）。在这一时期，中外艺术交流相对较少，不管是艺术的输入，还是艺术的输出都不多。并且，这一时期也没有出现艺术交流的盛事。其原因主要有：

第一，这一时期，一些西域强国占据了丝绸之路要道，导致唐朝的对外交通不畅，这成为阻碍中外艺术交流的主要因素。由于隋末战乱，突厥等丝路沿线强国便趁机占据丝路要道，阻断了丝路交通。唐朝建立初年，一方面由于当时存在诸多封建割据政权和农民起义政权，它们对唐政权构成了严重的威胁，极大地牵制了唐的力量；另一方面则是因为唐朝刚刚建立，土地荒芜，人口锐减，经济残破。国力的弱小，使唐无力打败西域强国，这就使丝路继续处于中断状态。由于唐朝与西方之间缺乏便利的交通，因此双方便无法进行艺术交流。

第二，这一时期唐朝的综合国力较为弱小。武德年间，虽然政府颁布了均田令，并实施了租庸调制等赋税政策，但当时的经济发展还是比较落后，综合国力

[①] 张广达、王小甫：《天涯若比邻》，中华书局（香港）有限公司，1988 年，105-106 页。

也较为弱小，这是因为经济的恢复和发展是一个长期的过程。但国力的衰弱使唐朝的国际影响力较小，在国际上也树不起声威。因此，当时主动来华进行艺术交流的国家较少。

第三，唐初的艺术发展水平较低。一个国家的艺术发展如同经济发展，往往会历经一个从萧条到繁荣的过程，唐代的艺术也是如此。唐初，经济残破，政局动荡，这极大地影响了艺术的发展。再加上对传统艺术的精华还没有进行充分的吸收，对外艺术交流也极为稀少，因此，唐初艺术的发展水平是比较低的。这就使唐代艺术在世界上默默无闻，因此，当时慕名前来交流的国家很少，这也是这一时期中外艺术交流处于低谷的一个重要原因。

虽然这一时期尚处于对外艺术交流的低谷，但随着国内割据势力的平定，经济的恢复和发展，唐朝的国力日益强大，国际影响力也与日俱增，这为唐代艺术交流高峰的到来奠定了基础。

二、高峰期

高峰期是从太宗统治时期（627——649）至玄宗开元年间（713——742）。这一时期，唐代中外艺术交流非常频繁，不管是艺术的输入，还是艺术的输出都很多。和唐朝进行艺术交流的国家也空前增多，如日本、朝鲜半岛三国、大食、波斯、印度、希腊、罗马等。这一时期来华进行艺术交流的，不仅有留学生、使节，还有僧侣、商人、教徒等。日本、新罗等国所派的遣唐使大多就于此时期来华，孜孜不倦地学习包括艺术在内的唐代文化。这一时期在乐舞、书法、绘画、雕塑、百戏等领域都出现了交流的盛况。

中外艺术交流高峰期的出现，是交通发达、经济发展、政局稳定、统治者重视等诸多因素综合作用的结果。

在交通方面。这一时期，唐朝致力于发展对外交通，先后开辟了陇右河西路、吐谷浑道、回纥路，使丝绸之路空前畅通。贞观年间，随着国力的增强，太宗遂开始经营西域。贞观八年（634）征服吐谷浑；贞观十四年（640）击败高昌麴氏王朝，并于该地置西州；同年在高昌设安西都护府。至此，唐已控制了西域东部地区。高宗继位后，经过 7 年的战争（651-658），最终平定了西突厥，唐朝才完全统一了西域。之后，唐朝又在西域设置了诸多都护府和羁縻府、州，进一步加强了对西域的统治。

与此同时，唐与西域间的丝绸之路也日益畅通。当时主要的通道有三条，即陇右河西路、吐谷浑道和回纥路。陇右河西路从唐都长安出发，经陇右郡河西走廊地区而通往西域，可分为南、北两路。陇右南道自唐长安城出开远门，经咸阳

县、始平县（今陕西兴平市）、武功县、扶风县、岐山县、好畤县（今陕西乾县）、麟游县、雍县（今陕西凤翔）、汧源县（今陕西陇县）、清水县、上邽县（今甘肃天水）、伏羌县（今甘肃甘谷）、狄道县（今甘肃临洮）、昌松县（今甘肃古浪西），到达凉州治所姑臧县（今甘肃武威）。陇右北道从长安出开远门，经咸阳县、醴泉县（今陕西礼泉）、奉天县（今陕西乾县）、永寿县（今陕西永寿）、新平县（今陕西彬县）、宜禄县（今甘肃泾川县）、安定县、潘原县（今甘肃平凉县东）、平凉县、会宁县、乌兰县，最后到达凉州治所姑臧。南、北二道在凉州姑臧城汇合后，沿河西走廊西行，经甘、肃、瓜、沙等地区通往西域。

吐谷浑道是一条经今青海省而通往西域的道路，因此地为原吐谷浑王国所在地域，故称吐谷浑道。

回纥路即为"参天至尊道"，位于"回纥以南，突厥以北"，道中"置六十八驿，各有马及酒肉以供过使……"[①]。

可见此一时期的对外交通非常发达，从而为中外艺术交流提供了良好的外部条件。

这一时期的经济，由于统治者励精图治等原因，而呈现出欣欣向荣的发展态势。唐太宗、武则天统治时期和玄宗统治的前期，经济高度发展，国库收入充足，人民生活富裕，这为唐代的中外艺术交流提供了坚实的物质基础。

在政治方面，总的来说，这一时期政局稳定，社会安宁。高宗、武则天时期，大部分时间都由武则天执掌政权，在她的治理下，社会井然有序，人民安居乐业。期间虽有徐敬业起兵，李冲、李贞叛乱，但武则天果断地予以镇压，使社会局势又归于安定。著名文人陈子昂就说："百姓思安久矣，故扬州构逆，殆有五旬，而海内晏然，纤尘不动。"[②]在对外关系方面，她大败吐蕃，收复了安西四镇，相继设立了安西都护府和北庭都护府，加强了唐朝对西北边疆的统治，维护了政局的稳定。在玄宗统治前期，社会秩序依然安好。他一方面采取果断的措施，及时平息了各种内讧，另一方面又想方设法安定皇储，以免祸起萧墙。在他的治理下，当时政局安定，社会秩序井然。正如杜甫《忆昔》所云："九州道路无豺虎，远行不劳吉日出。齐纨鲁缟车班班，男耕女桑不相失。"[③]政局的稳定为中外艺术交流提供了良好的外部环境。

此外，统治者也非常重视中外艺术交流，武则天和唐玄宗都采取了一系列促进中外艺术交流的措施。如则天女皇明文规定："蕃国使入朝，其粮料各分等第给，南天竺、北天竺、波斯，大食等国使，宜给六个月粮；尸利佛誓、真腊、诃陵等

[①]《资治通鉴》卷一九八，太宗贞观二十一年条，中华书局，1956年，6245页。
[②]《资治通鉴》卷二0三，中华书局，1956年，6440页。
[③] 彭定求：《全唐诗》卷二二0《忆昔》，中华书局，1960年，2325页。

国使，给五个月粮；林邑国使，给三个月粮。”[①]可见，她对外国使节的物质待遇是相当优厚的。唐玄宗主张对周边邻国，“润之以时雨，炤之以春阳，淳德以柔之，中孚以信之”[②]，真诚、友善地对待各国使者。可见，这一时期，统治者制定了开明的对外政策，采取了具体而积极的措施。这是中外艺术交流得以顺利开展的有力保障。

最后，此一时期的艺术最为繁荣。从太宗至玄宗统治前期，由于政局稳定，经济发达，对传统艺术进行了充分吸收等原因，这一时期的艺术水平达到了唐代艺术发展的最高峰，歌舞、书法、雕塑、百戏、绘画等艺术之花竞相怒放，艺术领域一派蓬勃生机，艺术精品层出不穷。繁荣、发达的艺术对异域自然会产生巨大的吸引力，使它们纷纷前来进行艺术交流。

综上所述，众多因素促成了唐代中外艺术交流高峰的到来。但高峰期是短暂的，之后，唐代的中外艺术交流便陡然走向低谷，进入了衰落期。

三、衰落期

衰落期是指从唐玄宗统治后期（742-755）至唐朝灭亡的历史时期。此一时期，唐代中外艺术交流呈现萧条的局面。这主要表现在：第一，与唐朝进行对外艺术交流的国家减少。此一时期，与唐交往的国家，最多时才二、三十个，与前一时期的“七十余国”相比，减少了将近 2/3[③]，因此，与唐进行艺术交流的国家就更少了；第二，唐代中外艺术交流的规模也较小。这一时期，外国遣唐使的派遣明显减少，很少出现前一时期外国使节成群结队来华的场面；第三，留居唐朝的外国人员也有所减少。从留居唐朝的外国人员看，人数没有前期多，地区没有前期广，时间没有前期长。

总之，此一时期的唐代中外艺术交流，已从前一时期的巅峰跌落下来，并一直在低谷中徘徊。虽然这一时期的海上丝绸之路更加繁忙，南方的对外交流日益繁荣，但也难以挽回唐代中外艺术交流的颓势。而使唐代中外艺术交流由高峰走向低谷的事件就是“安史之乱”。虽然它只是一次政治事件，但影响却远远超出了政治领域。这一事件使唐代的对外交通、综合国力、政治局面等都发生了根本性的变化，也使唐代的中外艺术交流从繁荣走向衰落。

第一，“安史之乱”对唐朝的对外交通造成了极大破坏。首先，“安史之乱”阻断了唐代的陆上丝绸之路。“安史之乱”后，由于两京陷落，唐调河西、陇右、

---

① 王溥：《唐会要》卷一00《杂录》，中华书局，1955 年，1798 页。
② 董诰等编：《全唐文》卷二六玄宗皇帝《放还诸蕃宿卫子弟诏》，中华书局，1983 年，299 页。
③ 方亚光：《论“安史之乱”对唐代中外交往的影响》，《江海学刊》1995 年第 5 期，128 页。

安西、北庭等地驻军平叛，从而导致河陇地区军备空虚，吐蕃乘机攻陷河陇大部分地区，控制了东西方之间传统的陆上丝绸之路，切断了中原与西域间的联系。据《旧唐书》卷一九六《吐蕃传》记载："乾元之后，吐蕃乘我间隙，日蹙边城，或为虏掠伤杀，或转死沟壑。数年之后，凤翔之西，邠州之北，尽蕃戎之境，埋没者数十州。"[①]其次，"安史之乱"使全国出现"藩镇割据"的局面，各个割据政权在统治境内私立关卡，这使外国使节等入唐时必须突破重重障碍，从而阻碍了中外艺术交流的顺利进行。

第二，"安史之乱"使唐朝的经济遭到极大破坏，国力急剧衰落，战乱所及之地，被叛军肆意践踏，满目疮痍。人民流离失所，社会生产停滞。北方经济一片凄凉，"东周之地，久陷贼中，宫室焚烧，十不存一，百曹荒废，曾无尺椽，中间畿内，不满千户，井邑榛棘，豺狼所嗥，既乏军储，又鲜人力。东至郑、汴，达于徐方，北自覃怀，经于相土，人烟断绝，千里萧条"[②]。当时，国家也"府库耗竭"[③]，京城长安"太仓空虚，鼠雀犹饿"，百姓更是"朝暮不足"。[④]综合国力的衰落，一方面使唐朝失去了对外艺术交流的物质基础，另一方面，也使唐朝失去了对外交流的信心。此外，唐朝的国际地位和在域外的声望也急剧降低，它对异域的吸引力也大大减小。这使唐代的中外艺术交流由繁荣走向衰落。

第三，"安史之乱"使唐朝的政局由安定走向动荡。"安史之乱"导致的恶果之一就是"藩镇割据"。这是因为，首先，在平叛"安史之乱"中，一些大将拥兵自重，平叛之后他们便凭借强大的兵力和中央分庭抗礼，朝廷只得给他们封官加以安抚；其次，中央无力彻底消除安史残余势力，叛乱结束后，安史余部便在各地称霸一方，朝廷只好加封他们为节度使，从而加剧了藩镇割据的局面。之后，各地节度使纷纷仿效，遂使全国范围内都出现了"藩镇割据"的局面。在唐后期比较活跃的近 50 个藩镇中，有割据、防遏、御边、财源四种类型。各藩镇之间为了争夺地盘等而互相争战。他们"完城缮甲，略无宁日"[⑤]。据《资治通鉴》的记载统计，广德元年(763)到乾符元年(784)间就爆发的动乱就有 171 起，其中割据型的藩镇有 65 起，占 38%；防遏型有 52 起，占 30.4%；御边型 48 起、财源型 12 起，分别占 28%、7%[⑥]。这些战乱使唐朝的政局动荡不安，唐代的中外艺术交流因而缺乏良好的社会环境，这直接影响了外国使节和艺术家的到来。

---

① 《旧唐书》卷一九六《吐蕃传》，中华书局，1975 年，5236 页。
② 《旧唐书》卷一二0《郭子仪传》，中华书局，1975 年，3457 页。
③ 《资治通鉴》卷二二六德宗建中元年，中华书局，1956 年，7284 页。
④ 《全唐文》卷三八0元结《问进士・第三》，中华书局，1983 年，3860 页。
⑤ 《旧唐书》卷一二《德宗纪上》，中华书局，1975 年，328 页。
⑥ 张国刚：《唐代藩镇研究》，湖南教育出版社，1987 年，23-25 页。

在艺术发展方面。经过安史之乱的沉重打击，这一时期的艺术发展也由繁荣走向衰落。这是因为：

第一，安史之乱中不少艺术家的生活动荡不安，这直接影响了他们的艺术创作，遂使唐代艺术走向衰落。如著名山水画家王维于安史之乱中就身陷叛贼中。《旧唐书·王维传》云："禄山陷两都，玄宗出幸，维扈从不及，为贼所得。维服药取痢，伪称喑病。禄山素怜之，遣人迎置洛阳，拘于普施寺，迫以伪署。"[①]王维在贼中心情郁闷、悲戚，曾为诗一首："万户伤心生野烟，百官何日再朝天。秋槐叶落空宫里，凝碧池头奏管弦。"[②]王维的遭遇，使他无法潜心于艺术创作，这就导致他这一时期的艺术成果大大减少。又如安史乱中，由于两京陷落，不少宫廷艺人流散各地，就连梨园弟子也"散如烟"[③]。此外，杜甫《江南逢李龟年》也描写了因安史之乱而流落江南的宫廷音乐家李龟年的凄惨境遇。他们因战乱他们身处乱世，生活颠沛流离，因而缺乏进行艺术创作的良好环境，这就使唐代的宫廷艺术迅速衰落。

第二，安史之乱后，唐朝由强盛走向衰落，不但经济日益凋敝，政局也动荡不安，这直接影响了艺术的发展。在乐舞方面，就连著名的《破阵乐》已失去了往日的气势和魅力。《新唐书》卷二二记载："（懿宗）咸通间，诸王多习音声、倡优杂戏，天子幸其院，则迎驾奏乐。是时，藩镇稍复舞《破阵乐》，然舞者衣画甲，执旗旆，才十人已。盖唐之盛时，乐曲所传，至其末年，往往亡缺。"[④]此时的《破阵乐》，不管是舞服、气势，还是艺术水平，都不可与前期相提并论。再如昔日豪华壮观的《立部伎》，此时已难以上演，只能用杂技来代替。白居易《立部伎》诗云："立部伎，鼓笛喧，舞双剑，跳七丸，袅巨索，掉长竿。"[⑤]

唐代的艺术由繁荣走向衰落，这就使它对异域的吸引力大大减弱，因此，此一时期慕名前来交流的国家较少。

通过对唐代中外艺术交流阶段性的分析，我们认识到，要想有效地对外进行艺术交流，就必须大力发展本国经济，稳定社会秩序，拓展对外交通，重视艺术发展。只有这样，才会使中外艺术交流蓬勃发展并取得丰硕的成果。

第五节 中外艺术交流的地域性分析

唐代的中外艺术交流除了具有鲜明阶段性外，还呈现出明显的地域性，主要

① 《旧唐书》卷一九0下《王维传》，中华书局，1975年，5052页。
② 《旧唐书》卷一九0下《王维传》，中华书局，1975年，5052页。
③ 《全唐诗》卷二二二《观公孙大娘弟子舞剑器行》，中华书局，1960年，2357页。
④ 《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局，1975年，479页。
⑤ 《全唐诗》卷四二六《立部伎》，中华书局，1960年，4691页。

表现在异域艺术输入中国和中国艺术输出异域两个方面。

一、异域艺术输入中国的地域性

异域艺术输入中国的地域性主要表现在：第一，都城长安是唐代对外艺术交流的中心；第二，丝路沿线地区是外来艺术传播的重点区域。

（一）都城长安是唐代中外艺术交流的中心。

唐都长安不但是唐朝的经济、政治、文化中心，也是对外艺术交流的中心。众多来自异域的使节、留学生、艺术家、僧侣、商人等云集长安，他们不但把异域的艺术带到了长安，而且也把长安的艺术带回了国。关于唐都长安与异域艺术交流的具体情况，已在第三章做过详细论述，这里不再赘述。

唐都长安之所以能成为中外艺术交流的中心，其原因主要有：

第一，长安的对外交通非常发达。首先，陆上丝绸之路方面。唐都长安作为陆上丝绸之路的起点，对外交通非常发达。以长安为起点，有两条陆上丝路通往西方。第一条即是始于西汉的传统丝绸之路，唐时又继续向西拓展，一直通向唐王朝所辖最西端的碎叶城（中亚之托克马克城），自庭州（新疆吉木萨尔县）西行，沿途经过轮台（米泉县）、张堡守捉（昌吉县）、叶河守捉（乌苏县）、弓月城（霍城县东）等 20 多个城镇；第二条为唐时新开辟的吐蕃道，此道由长安出发，向西南行转而通往西方各地。其次，海上丝绸之路方面。唐代的海上丝路也非常发达，既可以通往西方诸国，又可以通往东方的日本和朝鲜半岛。海上丝路的起点，在唐代前期为广州，而后期则辗转延伸至偏北的扬州。原因之一便是由扬州经运河来长安更为方便。可见，长安虽然不是海上丝路的起点，但从长安出发到西方国家，走海上丝路也是很方便的。发达的对外交通，为长安与异域间的艺术交流提供了便利的条件。

第二，长安对异域有较大的吸引力。长安作为唐朝的都城，经济繁荣，文化昌盛，社会安定，交通发达，民众素质高，因此在外国人的眼里也是独具魅力的。据《中国印度见闻录》卷二记载：长安“这座城市很大，人口众多，一条宽阔的长街把全城分成了两半。皇帝、宰相、禁军、最高判官、宫廷宦官以及皇家总管、奴婢，都住在这条大街右边的东区。……在这个区域，沿街开凿了小河，淌着潺潺流水；路旁，葱笼的树木整然有序，一幢幢邸宅鳞次栉比。在大街左边的西区，住着庶民和商人；这里有货栈和商店。每当清晨，人们可以看见，皇室的总管、奴婢、宫廷的仆役、将军的仆役、以及其它当差的人，或骑马，或步行，鱼贯似地来到这个既有市场又有商店的街区，采购主人需要的东西。”[①]可见，在阿拉伯

[①] （阿拉伯）阿布・赛义德等：《中国印度见闻录》卷二，中华书局，2007 年，107 页。

人看来，长安规模宏大、人口众多、环境优美、秩序井然、商业繁荣，是理想中的大都市。圆仁的《入唐求法巡礼行记》中也有不少关于长安的记载，如寒食节“三日天下不出烟，物吃寒食”[①]，长安放三日假，“家家拜墓”[②]。此外，唐都长安城立春节、中秋节的欢乐气氛，在《入唐求法巡礼行记》中也都有记载。可见，唐都长安是文明、富庶而令人神往的。当时不少外国人纷纷前来长安，英国著名学者李约瑟就说：“长安和巴格达一样，成为国际间著名人物荟萃之地。阿拉伯人、叙利亚人和波斯人从西方来到长安同朝鲜人、日本人、西藏人和印度支那的东京人相会，并且同中国学者在渭河之滨那座古城的壮丽亭台中一起讨论宗教和文学。”[③]可见，唐都长安汇聚了来自各国的优秀人物，其中自然也不乏杰出的艺术人才，他们在中外艺术交流中都发挥了重要作用。

此外，统治者开明的政策也是吸引异域人士前来长安的一个重要原因。关于统治者采取的开明政策，前文已作介绍，这里不再赘述。开明的政策不但使外国留学生、使节等受到热情接待，而且也解决了他们的衣食之忧。因此，不少外国人前来长安，其中的不少艺术家对中外艺术交流也做出了一定贡献。

（二）丝路沿线地区是外来艺术传播的重点区域。

异域艺术输入中国主要通过陆上和海上丝绸之路，因而丝路沿线就成了外来艺术传播的重点区域。

1．陆上丝绸之路

异域艺术通过陆上丝绸之路传入中国，它一路行进，一路传播，在沿途不少据点，如西州、敦煌、凉州等地，播下了艺术的种子。

唐代西州设于侯君集平高昌后。《旧唐书》卷三记载：“（贞观十四年八月）癸已，交河道行军大总管侯君集平高昌，以其地置西州。”[④]西州地处天山东部南麓，辖高昌、天山、蒲昌、柳中、交河五县，其所在地大体与今吐鲁番地区相当。东邻哈密盆地，东南接敦煌地区，西通伊犁河流域，西南连焉耆盆地，北隔天山与准噶尔盆地为邻。因而，吐鲁番地区就成为古代西域东西、南北交通的要道和十字路口，具有十分重要的地位。当然，它也是唐代陆上丝路的一个重要据点和中西艺术交流的主要孔道。在西州地区发现了不少关于中西艺术交流的考古资料。如在唐代的墓葬中出土了一件狮子舞泥俑，该俑通高 12 厘米、长 10 厘米，狮身下方露出舞狮者人足，狮子头与躯体中空，躯体表面刻划弯曲条纹，狮子中脊及

[①]（日）圆仁：《入唐求法巡礼行记》卷一，上海古籍出版社，1986 年，31 页。
[②]（日）圆仁：《入唐求法巡礼行记》卷三，上海古籍出版社，1986 年，153 页。
[③]（英）李约瑟：《中国科学技术史》第一卷，上海古籍出版社，1990 年，127 页。
[④]《旧唐书》卷三《太宗本纪下》，中华书局，1975 年，51 页。

两侧均有彩条装饰[①]。此狮子舞泥俑说明狮子舞在传入中国的过程中，必经由了此地。又如，在这里还发现了不少绘画作品。其中最为著名为《说法女神图》，图中绘了一位摩尼教女神，她头戴精致的白色摩尼教扇形帽，头后有日光光轮，细眉柳目，腴面小口，佩有耳环，表现出女性之美。她举起纤纤左手，作施无畏说法状[②]。我们仅从其帽子就可以分辨出她是摩尼教女神。《摩尼教徒书经图》也是其中的典范之作，此图描绘了一群虔诚的信徒正在书写经文的情景。他们排列整齐，个个头戴白色高筒帽，身穿白袍，头发黑而长，膝上放着书写板。他们的姿态、相貌大体相同，刻板而单调[③]。此外，在这里还发现了景教绘画和佛教绘画。这些绘画作品充分说明，这里是西方宗教绘画艺术输入中国的中转站。

敦煌也是陆上丝绸之路的咽喉之地，同样，它也是西方艺术输入中国的一个重要通道。这里的艺术也深受西方艺术的影响，乐舞、绘画等艺术都大有胡风。

源于中亚诸国的胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞在这里也很盛行，敦煌壁画中就有很多这方面的作品。如敦煌莫高窟 220 窟（初唐），有学者认为其北壁中央四个舞伎以及南壁的两个舞伎均为跳胡旋舞的舞姿[④]。此外，第 334 窟（初唐）、332 窟（初唐）、335 窟（初唐）、341 窟（初唐）、129 窟（盛唐）、180 窟（盛唐）、215 窟（盛唐）、194 窟（盛唐）、197 窟（盛唐）等，都表现了表演胡旋舞的情景；莫高窟 98 窟（五代）、112 窟（中唐）、144 窟（晚唐）、445 窟（盛唐）、156 窟（晚唐）、329 窟（初唐）表现了胡腾舞的表演情景；莫高窟第 217 窟（盛唐）、320 窟（盛唐）、196 窟（晚唐）、173 窟（晚唐）则表现了柘枝舞的表演情景[⑤]。这说明源于中亚诸国的乐舞艺术在传入中国的过程中，经由此地并播下了种子。

此外，源于西方的乐器在敦煌壁画中也有反映。如敦煌莫高窟第 4、9、85、107、161 和 138 窟壁画中都有凤首箜篌的形象[⑥]；又如，第 220、321、148、112 窟中均有羯鼓的形象；再如，第 220、124、148、172、188、217、231 窟中都有都昙鼓的图像，并多有彩绘装饰。最后，敦煌莫高窟壁画中还有不少答腊鼓的图像，如前所述，敦煌莫高窟第 220、126、180、112 窟的乐队中均有此种鼓，而凤首箜篌、答腊鼓、都昙鼓都源于印度，羯鼓源于西域，敦煌壁画中又有它们的图像，这充分说明这些源于西方的乐器在传入中国的过程中，必然经过了敦煌并留下了痕迹。

来自波斯的联珠纹多次出现在敦煌莫高窟壁画的装饰图案中，如前所述，莫

① 赵丰：《丝绸之路美术考古概论》，文物出版社，2007 年，282 页。
② 任道斌：《关于高昌回鹘的绘画及其特点》，《新美术》1991 年第 3 期，32 页。
③ 任道斌：《关于高昌回鹘的绘画及其特点》，《新美术》1991 年第 3 期，34 页。
④ 郑学檬、冷敏达主编：《唐文化研究论文集》，上海人民出版社，1994 年，347 页。
⑤ 解梅：《唐五代敦煌胡文化研究》，西北师范大学，2004 年，24-25 页。
⑥ 姜伯勤：《敦煌壁画与粟特壁画的比较研究》，《敦煌研究》1988 年第 2 期，83 页。

高窟第 397 窟、283 窟、373 窟、381 窟、97 窟、91 窟、15 窟都使用了联珠纹作为装饰。这说明波斯的绘画艺术在东传的过程中，也对敦煌的绘画艺术也产生了广泛的影响。

凉州，即今甘肃省武威市，位于河西走廊东端，自古就是封建王朝重点经营的战略要地。唐代统治者于此置凉州以领河西五郡（甘州、肃州、敦煌、雍州、凉州）。这里也是中外交往的重要通道，胡商蕃客络绎不绝，中外文化交相辉映，呈现出一派繁荣景象。《大慈恩寺三藏法师传》卷一记载："凉州为河西都会，襟带西蕃、葱右诸国，商侣往来，无有停绝。"[①]西方的乐舞、壁画等艺术在东传的过程中也经由了此地，并深深地影响了这里的艺术。

在乐舞方面，西方的歌舞，如龟兹乐、天竺乐等经丝绸之路到达凉州，并与这里的乐舞融合，从而创造出新的艺术成果，之后又继续东传至中原。西凉乐就是龟兹乐与凉州乐舞相融合的产物。关于西凉乐的衍变过程，《晋书・吕光载记》有详细记载：公元 384 年，吕光在龟兹城击败西域联军 70 多万，西域 30 余国纷纷归附。吕光还掳掠了龟兹的音乐家并把他们带回[②]。这样，在凉州之地就出现了胡、汉歌乐相融合的情况。之后，这些汉化了的龟兹乐辗转传入中原，并对中国音乐产生了深远的影响。《隋书》卷一五对此亦有记载："西凉乐，盖苻坚之末，吕光出乎西域，得胡戎之乐，因又改变，杂以秦声，所谓秦汉乐也。魏太武既平河西，得之，谓之西凉乐；至魏周之际，遂谓之国伎。……"[③]演奏西凉乐所用乐器，既有"钟、磬"等汉族传统乐器，也有"曲项琵琶、五弦琵琶、羯鼓"[④]等龟兹常用乐器，也充分说明西凉乐是中原乐舞与龟兹乐舞相融合的产物。

《天竺》乐起源于印度，它在东传的过程中也经过了凉州之地，并逐渐汉化。《隋书》卷一五记载："《天竺》者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎，《天竺》即其乐焉。"[⑤]说明源于印度的乐曲、舞曲在凉州张重华执政时已大量汉化。其后，此乐传入中国，成为宫廷乐部之一。

西方的百戏也伴随着宗教传播，经由丝绸之路到达了凉州。如前文所述，《朝野佥载》就记载了凉州赛袄时幻术表演的情景，"袄主以铁钉从额上钉之，直洞腋下"[⑥]，后拔其身上钉，又休息十余日，竟然恢复如故。

考古工作者在凉州石窟剥离了不少唐代壁画，比较完整的有伎乐天人、菩萨、供养人等，其中以第 1 窟的伎乐天人、第 2 窟的 30 多身男女供养人和第 3 窟的菩

[①] 慧立、彦悰著，孙毓棠、谢方点校：《大慈恩寺三藏法师传》卷一，中华书局，2000 年，11 页。
[②] 房玄龄：《晋书》卷一二二《吕光载记》，中华书局，1974 年，3055 页。
[③] 魏徵：《隋书》卷一五《音乐下》，中华书局，1973 年，378 页。
[④] 魏徵：《隋书》卷一五《音乐下》，中华书局，1973 年，378 页。
[⑤] 魏徵：《隋书》卷一五《音乐下》，中华书局，1973 年，378 页。
[⑥] 张鷟：《朝野佥载》卷三，中华书局，1979 年，65 页。

萨尤为优美[①]。这说明佛教绘画艺术在东渐的过程中，也影响了凉州绘画艺术的发展。

综上所述，西方艺术在东渐的过程中，对陆上丝路重要据点的艺术都产生了广泛而深远的影响，这也充分说明陆上丝路重要据点是西方艺术传入中国的重点区域。

2．海上丝绸之路

唐代中外艺术交流的重点区域，不仅有陆上丝路沿线重要据点，还有海上丝路的重要港口，如广州和扬州。

在唐代，广州是我国与南海交通最重要的港口。当时中国与南海、波斯湾地区有六条定期的航线。它们都集中于广州，其中有的从广州出发，有的则以广州为终点。不仅世界各地的商人来往于广州，唐朝的使者和商人到南洋各国也多是从广州出发。东南亚地区和阿拉伯国家的使者和商人要到长安和洛阳，一般也是从广州入境。因此，伊卜拉希姆·本·瓦西夫就说："对于商人们来说，前往中国最好而且最近的航道乃连接广府之通道，通过其它道路则要远得多。"[②]广州对外交通的发达，使南海、印度、波斯和阿拉伯等地的商人大批到此进行贸易，有的甚至定居下来，久而久之，在他们居住之地就形成了外侨聚居的区域——"蕃坊"。唐代广州有多少外侨，没有确切的统计数字，但数量当不少。据说黄巢攻破广州时，"被杀害的胡商就有十二万人之多"[③]。他们有的相当富裕，"多占田营地舍"，有的与"华人错居，相婚嫁"[④]。他们在艺术交流方面也起到了重要作用。

扬州也是唐朝主要的对外贸易港口城市之一。扬州处于长江与大运河的交汇处，地理位置非常优越，这使它成为唐朝水路交通的中枢。由唐朝和外商运来的商品都要在扬州中转，所以扬州成为重要的商品集散地和商人聚集的中心。在这里也出土不少陶瓷器，应是当时商人经销的主要商品。在它们之中，有不少来自异域或深受异域陶瓷工艺的影响。如 1965 年 2 月，扬州博物馆的工作人员在扬州汽车修配厂（今扬州客车制造厂）附近征集到一件出土的双耳绿釉大陶壶，此壶造型饱满，胎骨厚重，釉色匀润，长颈平肩，鼓腹小底，被认为是典型的波斯安福拉式陶器。又如 1982 年，扬州市在新拓宽的三元路副食品商店大楼基建工地上又采集到一种表面带有突起的弦纹、联珠纹和锯齿形棱角的绿釉。后经冯先铭、李知宴两位专家鉴定，也被认为是波斯陶片。之后，人们又在扬州三元路北侧的人民银行、纺织品公司、邮电局、市直机关文昌幼儿园、扬州城北的教育学院宿

[①] 张学荣：《凉州石窟及有关问题》，《敦煌研究》1993 年第 4 期，58 页。
[②]（法）费琅编，耿升、穆根来译：《阿拉伯波斯突厥人东方文献辑注》，中华书局，1989 年，174 页。
[③]（阿拉伯）阿布·赛义德等：《中国印度见闻录》卷二，中华书局，1983 年，96 页。
[④]《新唐书》卷一八二《卢钧传》，中华书局，1975 年，5367 页。

舍楼、汶河路西侧的扬州商场、文园大酒家等基建工地，以及扬州南通西路唐城遗址考古发掘现场，发现和采集到一批相同的标本。前后累计，总数达二、三百片之多[①]。毫无疑问，这些陶瓷器都是波斯输入中国的商品。

随着异域陶瓷器的输入，其中所含的雕塑、绘画等艺术也传入了扬州，并对当地的雕塑艺术产生了一定影响。如 1975 年，在扬州唐城遗址的考古发掘工作中，考古工作者意外地发掘出一片长 8.5 厘米、宽 7.6 厘米、厚 0.6 厘米，釉层为 0.01 厘米的青花瓷枕碎片。此青花瓷片胎色灰白，正面釉色灰白，并有细冰裂纹，青花呈兰色，有小黑点散在青花图案上。据考古和古瓷专家意见，此瓷片的青花图案作零散的碎片夹菱形纹，与同时期伊斯兰地区很盛行植物图案为主要装饰内容的纹样很相似[②]。这说明，扬州青花瓷的制作工艺也受到了西亚绘画艺术的影响。

二、中国艺术输出异域的地域性

不但异域艺术输入唐朝呈现出明显的地域性，而且中国艺术输出异域也具有一定的地域性。这种地域性主要表现在：

（一）受唐代艺术影响的主要国家都在亚洲

受唐代艺术影响的国家主要有西域诸国、印度、波斯、大食、朝鲜半岛三国和日本。很明显，这些都是亚洲国家。其原因主要有：

第一，亚洲国家距离中国都较近，并且和唐朝之间有便利的交通。上述国家主要分布于西亚、中亚、南亚、东亚，西域则处于唐朝腹地，它们距离中国都比较近。在当时交通不发达、通讯不畅通的条件下，距离近就是对外交流最大的优势。

此外，这些国家和唐朝之间都有较为便利的交通。如西域诸国和唐朝之间有陆上丝路相通，主要道路有新疆三道、回鹘道、吐谷浑道和吐蕃道，其具体路线前文已有介绍，这里不再重复。

日本、朝鲜半岛与唐朝之间也有便利的交通，即贾耽所述的“营州入安东道”和“登州海行入高丽、渤海道”。

南亚的印度和唐朝间的道路也畅通无阻，主要交通线即是前述贾耽笔下的第六和第七条海路，它们分别从安南和广州出发，下南海至印度洋并通往西方。此外，西汉以来的传统丝路陆上也是双方交流的主要通道。

西亚的大食、波斯和唐朝间的交通也非常发达。二者间海上交通线为：从广

---

① 顾风：《扬州出土波斯陶及其在文化交流史上的地位》，《东南文化》1988 年第 1 期，34 页。
② 张志刚等：《扬州唐城出土青花瓷的测定及其重要意义》，《中国陶瓷》1984 年第 3 期，56-59 页。

州起航，经越南海域、马六甲海峡、孟加拉湾、印度洋、波斯湾至巴士拉[1]；陆上交通线即是“安西入西域道”，此道从长安出发，到达西域，再向外通至西亚的大食、波斯等国。发达的交通，为唐代与亚洲间的艺术交流提供了便利的条件。

第二，唐朝在亚洲的享有较高的地位。由于经济发展、文化繁荣、社会秩序稳定等原因，唐朝在当时的亚洲乃至世界上都享有较高的地位和良好的声誉，日本、朝鲜半岛、西域诸国、大食、印度等国对中国都满怀向往和崇敬之情。关于这方面的具体情况，已在本章第二节详细介绍过，故这里不再重复。唐朝的先进和发达，对亚洲国家自然产生了一股强烈的吸引力，使它们如潮水般涌入中国。它们的到来，不但把中国先进的艺术带回国，而且也把本国的艺术带入了唐朝。

（二）朝鲜半岛和日本受唐代艺术的影响最深

通过第三章的论述，我们还可以看出，朝鲜半岛三国和日本受唐代艺术的影响最深。除了上述两个原因外，还有三个重要原因：

第一，唐代艺术要远远比朝鲜半岛和日本的艺术发达。唐朝艺术，不论乐舞、书法，还是绘画、雕塑、百戏，都要比同时期的朝鲜半岛和日本的艺术发达。而根据艺术交流的规律，艺术总是由高势能的一方流向低势能的一方。因此，唐朝艺术自然如江河之水，势不可挡地奔流到朝鲜半岛和日本，并对它们的艺术产生了广泛而深远的影响。

第二，日本和朝鲜半岛对唐朝艺术的渴求。面对发达的唐朝艺术，日本和朝鲜半岛不但没有产生自卑心理，而且还虚心向唐朝学习。

首先，我们来看日本。如前所述，日本曾 19 次派遣唐使，这需要耗费大量的人力和物力。对此，日本学者竹内宏做过估算：“派遣使节所需的费用，在派遣使节那个年份的国民生产总值中所占的比例，也许超过了百分之几。在八世纪时，一次派出的遣唐使，人数达四百人到六百人左右。当时的日本人口，据说不到三百万人，所以按现在一亿多人口计算，等于派遣了近两万人。”[2]日本不惜代价向唐朝学习，足见它对唐朝文化和艺术是极其渴求的。此外，日本还采取了诸多措施以鼓励使节和留学生入唐。首先，给遣唐使等以丰厚的物质待遇。如桓武天皇赐给遣唐大使藤原葛野麻吕“御被三领，御衣一袭，黄金三百两”；赐给副使石川道益“御衣一袭，黄金一百五十两”[3]。又如，仁明朝时，天皇也曾赐给遣唐大使藤原常嗣“御衣一袭，白绢御被二条，砂金二百两”；赐给副使小野篁“御衣一袭，

[1] 郭应德：《古代中阿交往路线》，《阿拉伯世界》1994 年第 1 期，48 页。

[2]（日）竹内宏：《日本人和技术——现在和过去》，《经济学人》杂志，1981 年临时增刊，转引自武安隆《遣唐使》，黑龙江人民出版社，1985 年，84 页。

[3]（日）佚名：《日本纪略》前篇十三，桓武天皇延历二十二年三月庚辰条，收入黑板胜美主编《国史大系》第五卷，吉川弘文馆，1929 年，389 页。

赤绢御被二条，砂金一百两”[1]。并且，日本遣唐使团出发时，朝廷一般还赠给大使、副使、判官、录事、请益生、留学生等人员以数量不等的纺织品。如赐给大使“絁六十匹、绵一百五十屯、布一百五十端”，副使“絁四十匹、绵一百屯、布一百端”，判官“絁十匹、绵六十屯、布四十端”，录事“絁六匹、帛四十屯、布二十端”，留学生、学问僧“絁四十匹、绵一百屯、布八十端”[2]。此外，政府有时也赐给遣唐使监国、事力、度者等[3]。“监国”即让他们兼任国司（地方长官），他们可以不到任，但可以享受同等的物质待遇；“事力”是侍候国司或为国司耕作职田的人，由国家派给；“度者”是得度者的简称，是指得到国家发给的度牒、度缘等证书而出家的僧人[4]，他们可以不负担徭役等义务。这些虽然不是高位重权，却可以给他们带来实实在在的经济利益。其次，授予他们官职。如遣唐大使藤原清河和副使大伴古麻吕原来的位阶分别为从四位下和从五位下，但在出发前被提升为正四位下和从四位上[5]。又如遣唐大使吉士长丹出使前的冠位为“小山上”，顺利回国后被提了两级，升为“小花下”；副使吉士驹原来冠位为“小乙上”，后来被提升为“小山上”，升了三级[6]。日本政府之所以如此优待遣唐使，武安隆认为主要是因为“遣唐使入唐要冒极大的危险”，很多遣唐使便以种种借口以逃避入唐，因此日本政府才采取了诸种鼓励措施[7]。他的说法固然不错，但却只是浅层次的分析。更深层的原因是日本政府出于对唐代文化和艺术的倾慕，因此才会付出巨大代价来学习唐朝的文化艺术。

我们再来看朝鲜半岛三国。新罗、高句丽和百济也多次派遣唐使和留学生入唐，三国在物质、政治等方面也都给遣唐使和留学生以种种优待。在物质方面，如前所述，新罗留学生可获得大量买书银的赏赐；在政治方面，新罗、高句丽政府都任用不少归国留学生为官。如新罗留学生崔致远曾任侍读兼翰林学士守兵部侍郎知瑞书监[8]，高丽留学生崔彦撝也官拜执事侍郎、瑞书院学士[9]，金允中庶孙金岩入唐宿卫兼学历法，回国后为司天大博士[10]。当时，朝鲜半岛确实把入唐留学作为任用官吏的一个标准。《三国史记》卷一0记载：元圣王时，授子玉为杨根县小守，有人以子玉不以文籍出身提出反对，侍中议云：“虽不以文籍出身，曾入大

---

[1]（日）藤原良房、藤原良相、伴善男编：《续日本后纪》卷五“承和三年（836）四月庚辰条”，吉川弘文馆，1953年，217页。

[2]（日）藤原时平、藤原忠平：《延喜式》卷三0《大藏省》，吉川弘文馆，1981年，205页。

[3]（日）木宫泰彦：《日中文化交流史》，商务印书馆，1980年，97页。

[4]（日）木宫泰彦：《日中文化交流史》，商务印书馆，1980年，97页。

[5]（日）菅野真道等：《续日本纪》卷一八，天平胜宝四年闰三月丙辰，吉川弘文馆，1981年，299页。

[6]（日）王孝廉编译：《日本书纪》卷二五《孝德天皇》，时报文化出版企业公司，1988年，456页。

[7]（日）武安隆：《遣唐使》，黑龙江人民出版社，1985年，78-81页。

[8]（高丽）金富轼著、李丙焘译注：《三国史记》卷四六《崔致远传》，韩国乙酉文化社，1997年，534页。

[9]（李朝）郑麟趾：《高丽史》卷九二《崔彦撝传》，朝鲜科学院出版社，1957年，57页。

[10]（高丽）金富轼著、李丙焘译注：《三国史记》卷四三《崔致远传》，韩国乙酉文化社，1997年，355页。

唐为学生，不亦可用也？”[①]在国家政策的引导下，朝鲜半岛士子也踊跃入唐学习。可见，朝鲜半岛对先进的唐代文化艺术也是极其渴求的。

正是朝鲜半岛和日本对唐代艺术的这种积极追求的精神，才使它们最大程度地汲取了唐代艺术的精华，从而极大地促进了本民族艺术的发展。

第三，艺术的相似性。李喜所先生在《五千年中外文化交流史》中说：“艺术交流是一种自由的选择，能够交流的东西，自然可以融合在一起，还不能融合在一起的艺术，即使人为地去促进，也见不了多少成效。[②]这句话同样适用于唐代与朝鲜半岛和日本的艺术交流，唐代艺术之所以能对日本和朝鲜半岛的艺术产生如此广泛而深远的影响，就是因为唐代艺术与这些地区的艺术具有相似性，都属于东亚艺术，具有很多共同特征。首先，东亚艺术追求人与自然的和谐。东亚的核心思想之一就是“天人合一”，即崇尚人类与自然的和谐统一，追求人与自然交融的返璞归真和超凡脱俗。东亚的不少传统山水画就表达了“物我一体、混然天成”的意境。其次，东亚艺术注重表现和意境。东亚艺术重表现而非再现，重写神而非写形，它把“意”和“神”作为艺术的境界和灵魂。因此，东方艺术并不对表现对象做理性的分析和判断，而追求其内在的情态和神韵之美。维尔·杜伦就说：“东方绘画表现的不是事物，而是感情。……它所感兴趣的是人或事物的‘灵魂’或‘精神’，而不是其物质的形式。”[③]这里，他仅仅说到了东方绘画的特点，实际上东亚的书法、绘画、雕塑等艺术都具有这一特点。再次，东亚艺术具有浓厚的宗教意味和道德色彩。东亚最盛行的宗教就是中国化了的佛教，它深深地影响了东亚的艺术创作。东亚的乐舞、绘画、雕塑作品，不少都是以佛教为题材的。此外，中国的儒学也盛行于东亚，儒学讲究人际关系和社会等级，遂使东亚艺术蒙上了鲜明的道德色彩。东亚的乐舞、绘画、雕塑等作品，都有不少表现人伦的。

可见，东亚艺术由于相同的文化背景、民族心理等因素而具有一定的相似性。也正是这种相似性，才使东亚艺术可以自然、顺畅地进行交流和融合。

第六节　中外艺术交流的意义

唐代的对外艺术交流具有重要的意义，它不但促进了中国与异域艺术的发展和进步，而且还丰富了人们的艺术生活和精神生活。此外，唐代对外艺术交流的影响还波及到政治领域，不仅扩大了唐代在世界上的政治影响，还促进了中国和

[①]（高丽）金富轼著、李丙焘译注：《三国史记》卷一0《新羅本紀第十·元圣王》，韩国乙酉文化社，1997年，124页。
[②] 李喜所：《五千年中外文化交流史》，世界知识出版社，2002年，50页。
[③]（美）维尔·杜伦著，李一平等译：《东方的文明》，青海人民出版社，1998年，702-703页。

异域间友好关系的发展。

一、有利于艺术的共同发展

艺术要发展，就必须通过交流，只有通过艺术交流，才能使艺术充满生机、得到发展。著名史学家周谷城就说："中西文化交流只会使双方的文化更为丰富多彩、更为进步，不会有消极的结果，不会破坏或有损于各自的固有文化。"[①]可见，文化交流只会促进文化发展，而不会产生任何消极影响。由于艺术是文化的一个重要组成部分，因此艺术交流也必然会促进艺术的发展。唐代的中外艺术交流就验证了这一理论，它不但推动了唐代艺术的发展，而且也促进了世界艺术的繁荣。

（一）推动了唐朝艺术的发展

唐代艺术的繁荣和发达很大程度上是充分学习异域艺术的结果，它在乐舞、百戏、绘画、雕塑等方面都汲取了异域艺术的精华。正是由于唐朝敞开博大的胸怀，广泛地同异域进行艺术交流，才使唐代艺术得到了高度的发展。

（二）促进了世界艺术的繁荣

由于艺术交流是相互的，因此，它不但推动了唐代艺术的进步，而且也促进了世界艺术的繁荣。唐朝一方面如饥似渴地从异域艺术中汲取营养，另一方面又毫不保留的把本国艺术献给了世界。唐代的乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑等艺术传入其他国家，也促进了这些国家艺术的发展。

在乐舞方面，唐代的乐舞艺术就曾输入西域诸国、印度、日本、朝鲜半岛三国等地。如龟兹乐制中常用的笙、筝、箫等都来自中原，阮咸作为汉族的传统乐器也传入西域之地，唐朝的排箫也流入中亚；唐代大型乐舞《秦王破阵乐》对印度诸邦国有产生了较大的影响；唐代乐舞艺术也深深影响了朝鲜半岛三国，不但有《柘枝舞》、《春莺啭》等乐舞作品传入朝鲜半岛，而且三弦、三竹、筚篥、筝等乐器也纷纷涌入；唐代乐舞艺术对日本乐舞艺术的影响最大，日本的乐舞制度、乐舞作品、乐器、音乐理论、乐谱等无不深受唐代的影响。

在百戏方面，唐代的百戏对西域诸国、朝鲜半岛、日本等国都有影响。唐朝的傀儡戏、大面等都传入了西域和朝鲜半岛，而传入日本的百戏主要有歌舞戏、剑器浑脱、傀儡戏、侏儒戏、参军戏、踏索、吞刀吐火、品玉、独相扑等。随着唐代百戏的传入，异域百戏的内容也更加丰富了。可见，唐代艺术传入异域，也促进了这些国家艺术的发展和繁荣。

在书法方面，唐代的书法艺术是国粹，它对朝鲜半岛、日本的书法艺术都产生了深远的影响，朝鲜半岛和日本正是在中国书法艺术的影响下才有了本国的文

[①] 周谷城：《中西文化的交流》，《复旦学报》（社会科学版），1986 年第 2 期，2 页。

字。

在绘画方面，唐代的绘画艺术影响到了西域诸国、日本、朝鲜半岛、大食等国。唐代，许多中原官员、士兵、僧侣、画家等前往西域，他们把内地的风俗画、人物画、佛画、水墨画等都带入了西域；唐代的画工樊淑、刘泚作为战俘流入大食，他们也把唐代的绘画技艺传播到了大食；吴道子、周昉等唐代画家的作品也传入新罗，并对新罗的绘画艺术产生了相当大的影响；唐代绘画艺术对日本绘画艺术产生影响最大，主要体现在佛教绘画、人物画、山水画、花鸟画和壁画等方面。

在雕塑方面，唐代雕塑艺术对日本、朝鲜半岛、大食、波斯等国的雕塑艺术都产生了较大影响。对日本雕塑艺术的影响主要表现在佛像雕塑、石窟雕刻和美术工艺品等方面；对朝鲜半岛雕塑艺术的影响主要表现在寺院佛像、佛教石窟和陵墓石刻等方面。此外，中国的陶瓷器还远销至大食、波斯、印度、日本、朝鲜半岛等国，陶瓷器的造型、装饰等艺术也对这些国家的雕塑艺术产生了一定影响。

总之，艺术交流使世界各国在艺术方面取长补短，互相提高，有利于世界艺术的共同发展和进步。

二、丰富了人们的艺术生活和精神生活

唐代中外艺术交流还丰富了人们的艺术生活和精神生活。

（一）丰富了人们的艺术生活

唐代的中外艺术交流，使唐代艺术的内容更丰富、水平更高。无论在乐舞、绘画、书法方面，还是在雕塑、百戏方面，唐代艺术都有了很大发展，这使唐人获得了前所未有的艺术享受。如随着西域胡旋舞、胡腾舞的传入，遂使当时出现了“女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐”[①]的局面。尤其是胡旋舞，在女性中间更是风靡一时，“天宝季年时欲变，臣妾人人学圆转，……从兹地轴天维转，五十年来制不禁。”[②]民间百姓对龟兹乐也是偏爱有加：“城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐。”[③]可见，随着这些来自异域的乐舞艺术的传入，唐人的艺术生活更加丰富了。又如印度的“凸凹画法”传入唐朝，使唐朝的绘画艺术焕发出新的光彩，从而给人以别样的艺术感受。再如，希腊、罗马风格的犍陀罗艺术流入唐朝，不但给当时的雕塑、绘画艺术注入了新的内容，而且还为它们增添了清新的异国情调，使欣赏者获得了美的艺术享受。此外，印度的自断手足、倒立技、舞刀、走绳、截舌等百戏传入唐代，不但使唐代杂技的表演技艺更加高超，而且也使人们领略到

---

① 《全唐诗》卷四一九元稹《法曲》，中华书局，1960年，4617页。
② 《全唐诗》卷四二六白居易《胡旋女》，中华书局，1960年，4692-4693页。
③ 《全唐诗》卷二九八王建《凉州行》，中华书局，1960年，3374页。

了域外杂技艺术的魅力。

（二）丰富了人们的精神生活

艺术是精神创作的产物，反过来也会给人以精神享受。俄罗斯美学家尤·鲍列夫就曾说："艺术使人们得到快乐，并使人们参与艺术家的创造。……这种特殊的快乐是一种伴随着艺术的所有功能，使其别具色彩的精神享受。"[①]同样，伴随着中外艺术交流，异域艺术源源不断地涌入唐朝，这不但使唐人的眼界更加开阔、思想日益开放，也使他们的精神愈益充实、感受更加丰富。如上所述，异域乐舞、绘画、雕塑、百戏等艺术的输入，不但使人们的艺术生活更加丰富，而且也使他们的精神越发充实、振奋。尤其是一些善感的文人，他们在激动之余，也创作了不少反映中外艺术交流的文学作品。诗歌主要有：白居易《五弦弹》、元稹的《西凉伎》、白居易《驯犀》、白居易《五弦》、李端《胡腾儿》、白居易《胡旋女》、元稹《胡旋女》、白居易《骠国乐》、元稹《骠国乐》、胡直钧《太常观阅骠国新乐》、杜甫的《观公孙大娘弟子舞剑器行》、刘禹锡《和乐天柘枝》、白居易《柘枝妓》、刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》、李白《观胡人吹笛》、韦应物《五弦行》、元稹《五弦弹》、刘禹锡《与歌者米嘉荣》、李颀《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》、元稹《何满子歌》等。此外，在《朝野佥载》、《杜阳杂编》、《封氏闻见记》、《明皇杂录》、《唐语林》等笔记小说中，也有不少关于异域艺术的记载。这些文学作品生动而富有情感，都是作者有感于异域艺术的魅力而作，而人们读这些作品，又间接地接触到了异域艺术，也会获得精神享受。

总之，异域艺术的传入，不仅丰富了唐人的艺术生活，还极大地满足了他们的精神需求。

三、促进了双方友好关系的发展

唐朝和异域的艺术交流，不但能够促进艺术的发展，而且还有利于双方友好关系的发展。其原因主要有：

第一，艺术交流是国家间交流和了解的有效途径。首先，通过艺术交流可以获得对异域的好感。艺术具有显著的民族性，所谓"艺术的民族性"，是指"运用本民族的独特的艺术形式、艺术手法来反映现实生活，使文艺作品有民族气派和民族风格。"[②]可见，艺术往往可以反映一个国家和民族的民风、民情等现实生活内容，因此，通过艺术交流可以深入地了解异域的民风、习俗等，从而获得对异域的好感。其次，艺术交流可以促进国家间友好关系的发展。艺术是思想、感情

[①] （俄罗斯）尤·鲍列夫：《美学》，中国文联出版社，1986年，225页。
[②] 巢峰等主编：《辞海》，上海辞书出版社，1979年，4132页。

等的结晶，俄国伟大作家、思想家列夫·托尔斯泰就说："在自己心里唤起曾经一度体验过的感情，并且在唤起这种感情之后，用动作、线条、色彩、声音以及言词所表达的形象来传达出自己的感情，使别人也能体验到这同样的感情——这就是艺术活动。"[①]可见，艺术可以表达思想、传递感情，因此，艺术交流是深层次的交流，通过艺术交流进行沟通的不仅仅只有艺术，还有思想、感情等。而只有通过思想和感情的交流，才能加强彼此间的了解，才能真正拉近双方间的距离，才能促进友好关系的发展。

第二，作为艺术交流的使者，也可以促进了双方间友好关系的发展。艺术交流的使者主要有政府使节、留学生、艺术创作者、传教士以及商人等。他们不但可以加强国家间的艺术交流，而且也能促进了彼此友好关系的发展。这是因为他们不仅承担了艺术交流的使命，还是双方间加深了解和进行沟通的桥梁。他们回国后，不但要传播异域的艺术，而且还要介绍外国的风土人情、物产资源和文化历史等。通过他们的介绍，国人就会对异域有更多的了解，从而产生好感。尤其政府使节，身份的特殊性和敏感性，使他们发挥了更大的作用。《摩奴法典》就载："和睦敌人的是使节，离间盟国的也是使节；决定破裂或和好的大计由使节来处理。"[②]可见，政府使节在国际交往中发挥着关键性的作用。这是因为他们作为本国的代表，要直接面见异国的统治者，他们自身的行为以及异域对他们的态度都会影响到双方的关系。他们回国后又会把这一切直接向统治者汇报，统治者往往也会做出相应的反应。如果这些使节在异域备受礼遇，那么最高统治者就会采取适当的措施以答谢对方，这样的交往自然可以促进双方友好关系的发展。

总之，艺术交流是促进国家间友好关系发展的一种有效途径。今天，我们也应该充分利用艺术交流这一方式来加强与异域间的沟通，搞好与异域间的关系。这不但有利于中国的发展，而且可以促进世界的和平、稳定与发展。

第七节　唐代艺术的世界地位

唐代艺术不仅达到了中国古代艺术史的发展高峰，而且也是中世纪世界上最发达、最辉煌的艺术之一。法国著名艺术家狄德罗就指出："在文化、艺术等方面，中国人优于亚洲其他民族；按一部分学者的观点，在上述各方面，他们甚至胜过最文明的欧洲人。"[③]他这里是就中国艺术整体而言的，而唐代又是中国艺术发展史上的辉煌时期，因此，唐代艺术在当时世界上也是一种先进的艺术，在国际艺

---

① （俄）列夫·托尔斯泰：《艺术论》，人民文学出版社，1982年，48页。
② （法）迭朗善译、马香雪中译：《摩奴法典》第七卷，商务印书馆，1996年，151页。
③ Friedrich Hirth,Ancient history of China to the End of the Chyu Dynasty, Adegi Graphics LLC, 2000 ,p.155.

术的总体格局中占据着举足轻重的地位，对许多国家的艺术都产生了深远的影响。

在乐舞方面，唐代的乐舞艺术在当时世界上很有影响力，曾对西域诸国、印度、日本、朝鲜半岛三国的乐舞都有影响。唐代的乐器曾传入西域、朝鲜半岛、日本等国，如西域的器乐阮咸、笙、筝、箫等都来自中原，中亚的排箫也由唐朝传入；唐代的三弦、三竹、筚篥、筝等乐器也都流入朝鲜半岛；而传入日本的乐器多达 15 种，主要有琴、筝、瑟、箜篌、琵琶、阮咸、尺八、萧、横笛、笙、竽、腰鼓、方响、细腰鼓、螺钿紫檀五弦琵琶等。唐代的乐舞作品对印度、朝鲜半岛、日本等国亦有影响，如唐代的《秦王破阵乐》声震印度诸邦国，唐代乐舞作品《柘枝舞》、《春莺啭》等传入朝鲜半岛三国，成为风靡一时的著名乐舞。日本受唐代乐舞艺术的影响最大，不但唐代的燕乐、伎乐、声明、踏歌等都传入日本，而且唐代的乐舞制度、音乐理论、乐谱等都涌入日本，从而大大加快了日本乐舞艺术的发展。

在百戏方面，唐代的百戏对西域诸国、朝鲜半岛、日本等国都有巨大的影响。唐朝传入西域诸国和朝鲜半岛的百戏主要有傀儡戏、《大面》等，传入日本的百戏主要有歌舞戏、剑器浑脱、傀儡戏、侏儒戏、参军戏、踏索、吞刀吐火、品玉、相扑等。随着唐代百戏的传入，这些国家的百戏都得到了极大发展。

在书法方面，唐代的书法艺术是国粹，它对不少国家，尤其对朝鲜半岛、日本的书法艺术都产生了深远的影响。朝鲜半岛和日本正是在中国书法艺术的影响下才有了本国的文字。日本书法家今井凌日就说："书法是以中国和日本为中心发展起来的东方独特的艺术。两国的书法有兄弟的关系，当然中国是兄，日本是弟。"[①]今井凌日认为"书法是以中国和日本为中心发展起来的东方独特的艺术"，这是不准确的，因为书法的发源地只有中国。但他认为日本书法深受中国书法影响，则是正确的。可见，中国书法艺术，尤其是唐代书法，对日本确实产生了巨大的影响。

在绘画方面，唐代的绘画艺术影响到了西域诸国、日本、朝鲜半岛、大食、波斯、希腊、罗马等国。当时许多中原的僧侣、画家等前往西域，他们把唐代的风俗画、人物画、佛画、水墨画等都带入了西域；唐代的画工樊淑、刘泚作为战俘流入大食，他们也把唐代的绘画技艺传播到了大食；吴道子、周昉等唐代画家的作品也传入新罗，并对新罗的绘画艺术产生了影响；唐代绘画艺术对日本绘画艺术产生影响最大，主要体现在佛教绘画、人物画、山水画、花鸟画和壁画等方面。无怪乎阿拉伯人这样赞赏中国的绘画艺术："中国人在绘画、工艺以及其它一

[①] 转引自姚嶂剑：《遣唐使》，陕西人民出版社，1984 年，72 页。

切手工方面都是最娴熟的，没有任何民族能在这些领域里超过他们。”[①]可见，唐代绘画在当时世界上也处于领先地位。

在雕塑方面，唐代雕塑艺术对大食、波斯、印度、朝鲜半岛、日本等国的雕塑艺术都产生了较大影响。中国的陶瓷器远销至大食、波斯、印度、日本、朝鲜半岛等国，它们的造型、装饰等艺术对这些国家的雕塑艺术都产生了一定影响。朝鲜半岛的寺院佛像、佛教石窟等雕塑艺术都深受唐代雕塑艺术的影响。而其中受唐代雕塑艺术影响最深的当属日本，日本的佛像雕塑、石窟雕刻和美术工艺品等在唐代雕塑艺术的影响下都得到了快速发展。日本美术史家久野健就说：“可以说日本 7、8 世纪的雕刻是从北魏至隋唐的中国雕刻史的缩图。”[②]

可见，唐代艺术在当时世界上是非常重要的，对许多国家都产生了广泛而深远的影响。当时的世界如果缺少了中国艺术，就将会黯淡和落后很多。总之，唐代艺术是一种高度发达的艺术，是一种具有极大影响力的艺术。造就唐代艺术具有这种世界地位的原因很多，其中主要原因有：

第一，它的产生有坚实的社会基础。唐代是当时世界上最发达、最强盛的国家之一。唐代的人口达到了五千万以上，是当时世界上人口最多的国家之一，它的版图超过了汉朝，成为中国历史上版图空前辽阔的政权。唐都长安是常居人口超过百万的国际化大都市，其规模和繁华程度都独步于世界。而同一时期其他国家的发展则远远落后于唐朝：印度长期处于分裂状态，日本的发展也远远落后于中国，阿拉伯世界正处在扩张时期，拜占廷与西罗马帝国则进入衰落时期。西欧 8 世纪进入查理帝国时期，进而分裂为东西法兰克福王国。可以说，中国是当时世界上当之无愧的最强大国家[③]。英国学者艾兹赫德也说：“唐代的政绩和印度、伊斯兰国家、拜占庭帝国、拉丁基督教国家相比，是最为突出的。”[④]美国学者费正清也评论道：“7 世纪的中国巍峨雄居于当时世界其他一切政体的顶峰。……它是世界上最强大、最富饶、在许多方面堪称最先进的国家。”[⑤]英国学者韦尔斯也这样评论：“在整个 7、8、9 世纪中，中国是世界上最安定、最文明的国家。”[⑥]新西兰历史学家亚德谢特也认为唐朝是“世界的中心”，此时中西最显著的对比是，欧洲古典帝国衰落之后一蹶不振，而在中国，古典帝国先是在隋朝，继而又在唐朝兴起[⑦]。可见，当时的中国非常发达，在社会秩序、文明程度、政治制度、经济发

[①] （阿拉伯）阿布・赛义德等：《中国印度见闻录》，中华书局，1983 年，101 页。
[②] （日）久野健：《古代雕刻论》，《日本历史・古代篇》第 3 卷，岩波书店，1962 年，307 页。
[③] 张国刚：《唐代开放与兴盛的当代思考》，《河北学刊》2008 年第 3 期，50 页。
[④] S.A.M. Adshead,Tang China The Rise of the East in World History, Palgrave Macmillan,2004,P.54.
[⑤] （美）费正清等：《东亚文明：传统与变革》，天津人民出版社，1992 年，107 页。
[⑥] （英）韦尔斯：《世界史纲——生物和人类的简明史》，人民出版社，1982 年，629 页。
[⑦] 转引自武斌：《中华文化海外传播史》，陕西人民出版社，1998，381 页。

展、综合国力等方面都超过了其他国家，这为艺术创作提高了坚实的物质基础、安定的社会秩序、开放的思想文化环境和丰富的创作题材。

第二，它能敞开胸怀，虚心接纳异质艺术。艺术需要交流，也只有通过交流，艺术才能发展和进步。唐代在向其他国家传播中华艺术的同时，对别国艺术也不拘一格，虚心接纳，兼容并包，从而成就了唐代的“大艺术”。对此，张广达曾有论述：“唐朝是中国文化史上少有的既善于继承，又能够兼容并蓄的时代。尤其在宗教、艺术、器用乃至习俗等方面，通过西域传来的印度、中亚、西亚文明以及通过南海传来的南亚文明，对隋唐文化的影响既深又远。其实唐文化本身就是一种中外、胡汉混合的文化，其中既有蕃胡华化，亦有华人胡华。……正是多种文化的交流汇聚，才形成了绚丽多彩的唐代文明。”[①]这一观点同样适用于艺术方面。在乐舞艺术方面，唐代就充分吸收了西域诸国、希腊、罗马、印度、波斯、大食、等国的乐舞理论、乐器、乐舞作品等成就，从而促进了乐舞艺术的大发展。如在唐代的艺术舞台上，就上演着具有异域风情的乐舞作品，演奏着源于诸国的乐器，活跃着来自世界各地的乐舞艺术家，从而使唐代的乐舞艺术出现了空前的繁荣景象。唐代著名的燕乐就是学习西域音乐艺术的结果，沈括在《梦溪笔谈》中说：“唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏。自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。”[②]这就说明唐代的宫廷燕乐是中原乐舞与胡戎乐舞相互融合的产物。在百戏方面，印度的倒立术、走绳、驯兽技等，大秦的吞刀吐火、剖腹挖心等幻术，西域的《拨头》、驯狮、舞马等百戏，以及波斯的泼寒胡戏等汇聚于唐，不但丰富了大唐百戏的内容，而且提高了它的表演技能。在绘画艺术方面，唐朝也汲取了诸多国家的艺术精华，如来自印度的“凸凹画法”和源于中亚、波斯等国的宗教绘画技法等，从而使大唐的绘画艺术更加灿烂、辉煌。唐代敦煌壁画中的飞天形象，就是印度的乾达婆、希腊天使和道教羽人等多元文化因素的混合物[③]。在雕塑艺术方面，唐代也博采众长，它吸收了中亚诸国、希腊、罗马、印度、波斯、大食等国的艺术成就，提高了自身的艺术水平。

由此可见，唐代艺术融合了世界艺术的精华。因此，唐代艺术的辉煌即是世界艺术的辉煌。

第三，唐朝在学习外来艺术时，能够合理地对异质艺术进行吸收、改造和融合。唐代艺术具有自己的特点，它在学习异质艺术时，能够根据自身需要对异质文化进行吸收、改造和融合，从而剔除无用的部分，而保留那些有益的成分。鲁迅先生就曾说过：“（汉唐人民）凡取用外来事物的时候，就如将彼俘来一样，自

[①] 张广达：《天涯若比邻》，中华书局（香港）有限公司，1988 年，105 页。
[②] 沈括：《梦溪笔谈》卷五《乐律一》，上海书店出版社，2009 年，30 页。
[③] 张国刚：《唐代开放与兴盛的当代思考》，《河北学刊》2008 年第 3 期，51 页。

由驱使，绝不介怀。”[①]唐朝对异国乐舞艺术的学习就说明了这点。例如，唐代曾一度盛行由波斯传来的“泼寒胡戏”。在严冬季节，表演者“裸体跳足”，持油囊装水，互相泼洒，载歌载舞，以为戏乐。后来，此戏被禁绝，其原因之一即是表演此戏时，表演者“裸体跳足”，不合儒家礼典。但其所用的舞蹈《浑脱》、乐曲《苏幕遮》却保留了下来。此后，唐代的乐舞艺术家又把《浑脱》舞和中国传统的剑舞糅合起来，成为《剑器浑脱》。此剑舞具有较高的艺术水平，开元年间的舞蹈家公孙大娘即擅长此舞。而乐曲《苏幕遮》在唐代也屡被改易。例如，天宝十三载（754）七月十日，太乐署更改了“供奉曲名”及“诸乐名”，其中“沙陀调”《苏幕遮》改为《万宇清》[②]，“金风调”《苏幕遮》改为《感皇恩》[③]。这次改名，不但使乐曲的新名《万宇清》和《感皇恩》更加中国化，而且也意味着乐曲本身已经按照中原风格的要求经过了改编或再创作。

唐代乐人对于外来乐器，也根据自己的标准认真地进行了选择。例如中原乐器发音多偏于柔和，于是吸收了发音较强的琵琶、箜篌等；中原的鼓类不便于调整音高，于是吸收了羯鼓、腰鼓等，加强了鼓类在器乐合奏中的作用。而有些外来乐器，如“弯琴”、“匏琴”等，和中原或外来的同类乐器相比，性能并无特异之处，故未被中原乐人采用[④]。唐代乐人还对外来乐器有效地进行了改造，如玄宗时新进的六弦和七弦。其中，六弦“形如琵琶而长”[⑤]，具有明显的结合特点。当然，这种革新的效果当时并不明显，然而它对后世新乐器的产生影响重大。如宋代重要的拉弦乐器“胡琴”，即是唐朝对粗陋的外族乐器“奚琴”长期改造的结果[⑥]。

在雕塑方面，唐代工匠们也对异域的金银器进行了改进，使之更符合自己的需要。如前所述，唐人虽然对波斯多曲长杯奇特的造型非常喜爱，但是由于它的内部有突出的棱线，与中国器物光滑的内部不同，使用功能不符合中国人的习惯，为此，唐代工匠淡化了内壁凸起的棱线。之后又经过不断的改进和调整，中晚唐时期的多曲长杯，最终成为唐代的创新作品。

当然，在书法、绘画、百戏等方面，也不乏这样的例子，兹不一一列举。

可见，唐代艺术在学习外来艺术时，能够根据自己的实际需要，对外来艺术有选择、有条件地进行吸收。这样既丰富和提高了自己，又保持了自身的优良传统和独立性。

---

① 鲁迅：《鲁迅全集》第一卷《坟·看镜有感》，人民文学出版社，1980年，203页。
② 《唐会要》卷三三《诸乐》，中华书局，1955年，616页。
③ 《唐会要》卷三三《诸乐》，中华书局，1955年，618页。
④ 阴法鲁：《唐代乐人对待外来音乐的态度》，《人民音乐》1985年第5期，25页。
⑤ 《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局，1975年，1077页。
⑥ 施任梅：《唐乐与中外文化交流》，《浙江学刊》1993年第2期，112页。

综上所述，唐代艺术在当时世界上是一种辉煌、发达的艺术，是一种博采众长的艺术，是一种具有极大影响力的艺术。

第八节　中外艺术交流的当代启示

历史研究的重要任务之一就是把对过去的了解和对现实的认识结合起来，并给未来行动以指导。印度著名历史学家高善必就说："历史学的作用就在于通过古今相互的联系来促使人们更深刻地了解过去和现在。"[①]同样，本文研究唐代中外艺术交流这一问题，不仅仅在于弄清楚唐代中外艺术交流的历史事实，更重要的是思考唐代艺术交流的成功经验，并使之能对当今和以后的中外艺术交流有一定的借鉴作用。

一、中外艺术交流的经验

唐代的中外艺术交流无疑是卓有成效的，它的历史经验主要有：

（一）国家的强大是对外艺术交流的基础

国家的强大，意味着经济的发达、社会秩序的稳定和文化的先进，这是对外艺术交流的基础。国家强大了，才能为艺术交流提供必要的经济保障，才会产生对外开放的信心，才能吸引异域国家前来进行交流。之所以有众多国家主动前来唐朝进行艺术交流，就是因为唐朝的国力异常强大，在世界上有巨大的影响力。

（二）发达的交通是中外艺术交流的重要条件

发达的交通是中外艺术交流的重要外部条件，因为发达的交通使中国和异域可以顺利地到达对方国家。唐代的对外交通就很发达，不管是陆路交通，还是海路交通，都畅通无阻，这使西域诸国、印度、波斯、大食、朝鲜半岛三国和日本等国都可以前来中国。假如唐朝的对外交通线没有开辟，异域人员是无论如何也到达不了唐土的，就更甭提进行艺术交流了。因此，发达的交通也是中外艺术交流中必不可少的条件。

（三）统治者的重视和支持是中外艺术交流的保障

封建社会的统治者在国家中居于至高无上的地位，具有绝对的决策权，因此，他们的态度决定了一切。同样，在中外艺术交流问题上，如果他们重视并支持，那么艺术交流就可以顺利进行，反之，如果他们反对并禁止，那么艺术交流无论如何也无法开展。在唐代，正是由于唐太宗、武则天、唐玄宗等皇帝抛弃狭隘的种族偏见，实行开明的对外政策，大力支持艺术交流，才使艺术交流蓬勃发展并

[①]（印）D.D.高善必著、王树英等译：《印度古代文化与文明史纲》，商务印书馆，1998 年，vi 页。

结出累累硕果。

二、中外艺术交流的借鉴意义

当今社会是一个开放的世界，随着交通的日益发达和通讯条件的逐渐改善，整个世界已趋向一体化，人们的思想观念也逐步得以更新，认识到世界是一个整体，任何国家文化的发展都和其他国家息息相关。美国学者弗里德里克·詹姆逊就说："从某种意义上讲，全球化就意味着文化的进口和出口，以及各民族文化的相互沟通和相互联系。"[①]李喜所在《五千年中外文化交流史·序言》中也说："当前世界一体化的程度会越来越高，各国的联系将越来越紧密。因此，21 世纪的中外文化交流必然会更加扩展，交流的广度和深度是历史上任何一个时期都无法比拟的。"[②]可见，文化全球化已是大势所趋。在这种形势下，中国艺术也要走向世界，广泛地与别国进行交流，这不但能够促进中华艺术的进步，而且也有利于世界艺术的发展。著名历史学家季羡林曾说："有了文化，必有交流。接受者与给予者有时难解难分，所有国家和民族都同时身兼二重身分。投桃报李，人类文化从而日益发扬光大，人类社会从而日益前进不停。"[③]他的观点是：每个国家都应该参与世界文化交流，只有这样，才能促进人类文化的繁荣和人类社会的进步。这一理论同样适用于艺术交流，艺术只有通过交流，才能博采众长，才能充满活力，才能得到发展、取得进步。可喜的是，今天我国与异域间的艺术交流正如火如荼地进行，双方间的艺术使团互访不断，越来越多的留学生赴异域学习艺术，民间也以多种形式积极地进行艺术交流，中外艺术交流的形势喜人。但我们还是要虚心汲取唐代中外艺术交流的经验，要不断发展生产力，增强中国的综合国力；要有开放的胸怀，坚定不移地推行对外艺术交流；要通过多种途径和世界各国进行艺术交流。只有这样，中国艺术才能发展，世界艺术才能进步。

---

① Fredric Jameson,The Cultures Of Globalization, Duke University Press ,1998,p.58.
② 李喜所：《五千年中外文化交流史》第一卷，世界知识出版社，2002 年，48 页。
③ 季羡林：《中印文化交流史》，新华出版社，1993 年，3 页。

结语

本文系统而具体地论述了唐朝与西域诸国、印度、波斯、大食、朝鲜半岛三国和日本等国在乐舞、书法、绘画、雕塑、百戏方面的交流和相互影响。通过本文的论述，大致可以得出以下结论：

一、艺术需要交流。交流是艺术发展的内在要求，只有通过交流，艺术才能得到发展和进步。正是由于唐朝具有对外开放的社会条件和信心，才使唐代的中外进行艺术交流取得了显著的成效，不但促进了唐代艺术的发展，而且也促进了世界艺术的进步。

二、艺术交流需要一定的社会条件。艺术交流需要很多社会条件，如国力的强大、对外交通的发达和统治者的重视等。其中，最重要的条件是国力的强大，因为一个国家只有在国力强大的前提下才会产生对外交流的信心。而对外交通的发达和统治者的支持等也是对外交流的重要条件。正是由于唐朝国家强盛，才使统治者具有了对外艺术交流的勇气和信心；而陆上和海上丝路的畅通，也使唐代的中外艺术交流成为可能。

三、艺术交流的途径是多样的。一般而言，艺术交流的途径可分为官方和民间两大类，官方途径主要有国家互派使节和留学生，民间途径主要有贸易往来、人口流动、宗教传播和战争等。正是通过上述多种途径，唐朝和异域广泛地进行着艺术交流。

四、唐代的中外艺术交流具有三大特点，即交流的广泛性、浓郁的政治色彩和明显的不平衡性。交流的广泛性主要表现在交流国家的众多和交流的领域广泛两方面；浓郁的政治色彩主要体现在艺术交流是加强国际交流和密切双方关系的重要手段；而艺术交流的不平衡性则主要表现在形式和内容两方面，在形式方面，异域主动前来唐朝多，而唐朝则很少主动去异域交流。在内容方面主要表现在：第一，在唐朝与希腊、罗马、印度、大食、波斯等国的艺术交流中，唐朝以输入为主，输出较少，而在与日本，朝鲜半岛的交流中，唐朝则输出多，输入少。第二，在交流的艺术门类中，乐舞、雕塑、绘画、百戏方面的交流多，而书法方面的交流较少。

五、唐代的中外艺术交流呈现出鲜明的阶段性。由于受政治局势、艺术发展水平、对外交通等因素的影响，唐代的中外艺术交流具有鲜明的阶段性，大致可分为前奏期、高峰期和衰落期三个阶段。

六、唐代的中外艺术交流具有显著的地域性。这主要表现在中国艺术输出异

域和异域艺术输入中国两个方面。在异域艺术输入中国方面，长安作为唐朝的都城，受异域艺术的影响最深。此外，陆上、海上两条丝路沿线地区也深受异域艺术的影响；在中国艺术输出异域方面，亚洲国家深受中国影响，其中尤以东亚的日本、朝鲜半岛受中国的影响最深。

七、唐代艺术在当时世界上处于领先地位，主要是因为唐朝能够积极地与异域进行艺术交流，博采世界艺术之长。此外，唐代艺术还能够立足于传统，对外来艺术进行有效的消化、吸收和融合，使之具有中国特色，并成为中国艺术的一个有机组成部分。

八、中外艺术交流意义重大。中外艺术交流不但可以促进艺术的发展和进步，而且还可以丰富人们的艺术生活和精神生活，甚至关乎国际关系，间接影响一个国家的经济发展和社会进步。因此，艺术交流绝非小事，我们应当积极地进行艺术交流。

唐代中外艺术交流是世界艺术交流史上及其辉煌、灿烂的一页。本文不但弄清了唐代中外艺术交流的事实，而且还进行了一些有益的理论探索。这些理论对我们今天的中外艺术交流仍具有一定的借鉴意义。

当然，由于条件有限，本文所参阅的资料不够全面，尤其对外国的相关研究成果搜集得不够齐全。另外，由于专业知识所限，以至于在本文的写作中可能对艺术方面某些问题的理解会有偏差和错误，敬请方家批评指正。

参考文献

A.中外历史文献

[1]（春秋）左丘明.国语[M].上海：上海古籍出版社，1978.
[2]（战国）庄周.庄子[M].北京：中国戏剧出版社，1999.
[3]（西汉）司马迁.史记[M]北京：中华书局，1959.
[4]（东汉）班固.汉书[M].北京：中华书局，2000.
[5]（东汉）刘熙撰、王先谦证补.释名疏证补[M].北京：中华书局，2008.
[6]（西晋）陈寿.三国志[M].北京：中华书局，1959.
[7]（东晋）葛洪.西京杂记[M].北京：中华书局，1985.
[8]（东晋）干宝.搜神记[M].北京：中华书局，1979.
[9]（南朝宋）范晔.后汉书[M].北京：中华书局，1965.
[10]（南朝梁）萧统.文选[M].上海：上海古籍出版社，1998.
[11]（南朝梁）任昉.述异记[M].长春：吉林大学出版社，1992.
[12]（南朝陈）释智匠.古今乐录[M].台湾：艺文印书馆，1973.
[13]（唐）崔令钦.教坊记[M].上海：古典文学出版社，1957.
[14]（唐）杜佑.通典[M].北京：中华书局，1988.
[15]（唐）南卓.羯鼓录[M].上海：古典文学出版社，1957.
[16]（唐）孙棨.北里志[M].上海：古典文学出版社，1957.
[17]（唐）张彦远.历代名画记[M].上海：上海人民美术出版社，1964.
[18]（唐）封演著，赵贞信校注.封氏闻见记校注[M].北京：中华书局，2005.
[19]（唐）李商隐著、叶葱奇注疏.李商隐诗集注疏[M].北京：人民文学出版社，1985.
[20]（唐）吴兢.贞观政要[M].北京：中国文史出版社，2003.
[21]（唐）道宣.集古今佛道论衡[M].南京：金陵刻经处，1921.
[22]（唐）段安节.乐府杂录[M].上海：古典文学出版社，1956.
[23]（唐）张鷟.朝野佥载[M].北京：中华书局，1979.
[24]（唐）苏鹗.杜阳杂编[M].扬州：广陵古籍刻印社，1983.
[25]（唐）郑处诲.明皇杂录[M].北京：中华书局，1979.
[26]（唐）玄奘著、辩机编撰、季羡林校注.大唐西域记校注[M].北京：中华书局，1985.
[27]（唐）令狐德棻.周书[M].北京：中华书局，1971.
[28]（唐）魏徵.隋书[M].北京：中华书局，1973.

[29]（唐）房玄龄等.晋书[M].北京：中华书局，1974.
[30]（唐）李延寿.北史[M].北京：中华书局，2000.
[31]（唐）李延寿.南史[M].北京：中华书局，1975.
[32]（唐）姚思廉.梁书[M].北京：中华书局，1973.
[33]（唐）欧阳询等.艺文类聚[M].上海：上海古籍出版社，1965.
[34]（唐）李林甫.唐六典（《钦定四库全书》本）[M].北京：人民出版社，2006.
[35]（唐）刘餗.隋唐嘉话[M].北京：中华书局，1979.
[36]（唐）慧立、彦悰著，孙毓棠、谢方点校.大慈恩寺三藏法师传[M].北京：中华书局，2000.
[37]（唐）刘恂.岭表录异[M].上海：商务印书馆，1936.
[38]（唐）韦绚.刘宾客嘉话录[M].上海：商务印书馆，1936.
[39]（唐）朱景玄.唐朝名画录[M].成都：四川美术出版社，1985.
[40]（唐）释道世撰、周叔迦等校注.法苑珠林校注[M].北京：中华书局，2003.
[41]（唐）裴孝源.贞观公私画史[M].台湾：商务印书馆，1983.
[42]（唐）慧超撰、张毅笺释.往五天竺国传笺释[M]北京：中华书局，2000.
[43]（唐）李冗.独异志[M].北京：商务印书馆，1941.
[44]（唐）窦臮.述书赋[M].台湾：商务印书馆，1986.
[45]（唐）杜环著、张一纯笺注.经行记笺注[M].北京：中华书局，2000.
[46]（后梁）荆浩.笔法记[M].北京：人民美术出版社，1963.
[47]（后晋）刘昫.旧唐书[M].北京：中华书局，1975.
[48]（北宋）欧阳修、宋祁.新唐书[M].北京：中华书局，1975.
[49]（北宋）宋敏求.长安志[M].上海：上海人民出版社，1998.
[50]（北宋）王溥.唐会要[M].北京：中华书局，1955.
[51]（北宋）王钦若等.册府元龟[M].北京：中华书局，1960.
[52]（北宋）赞宁.大宋僧史略[M].台北：新文丰出版社，1977.
[53]（北宋）赞宁.宋高僧传[M].北京：中华书局，1987.
[54]（北宋）苏轼.东坡题跋[M].北京：商务出版社，1992.
[55]（北宋）黄庭坚.山谷题跋[M].台北：世界书局，1992.
[56]（北宋）欧阳修.集古录[M].台北：台湾出版社，1993.
[57]（北宋）桂第子译著.宣和书谱[M].长沙：湖南美术出版社，1999.
[58]（北宋）苏轼著、孔凡礼点校.苏轼文集[M].北京：中华书局，1986.
[59]（北宋）司马光.资治通鉴[M].北京：中华书局，1956.
[60]（北宋）李昉等编.太平广记[M].北京：中华书局，1961.

[61]（北宋）王谠著、周勋初校正.唐语林校注[M].北京：中华书局，1987.
[62]（北宋）钱易著、黄寿成点校.南部新书[M].北京：中华书局，2002.
[63]（北宋）沈括.梦溪笔谈[M].上海：上海书店出版社，2009.
[64]（北宋）陈旸.乐书[M].台北：台湾商务出版社，1986.
[65]（北宋）李昉等编、任明等点校.太平御览[M].石家庄：河北教育出版社，1994.
[66]（北宋）李上交.近事会元[M].台北：台湾商务印书馆，1986.
[67]（北宋）郭茂倩编.乐府诗集[M].北京：中华书局，1979.
[68]（北宋）陶谷.清异录[M].长沙：惜阴刊丛书，1896.
[69]（北宋）王灼.碧鸡漫志[M].上海：古典文学出版社，1957 年.
[70]（南宋）董逌.广川画跋[M].台北：台湾商务印书馆，1986.
[71]（南宋）陈櫄.负暄野录[M].台北：台湾商务印书馆，1986.
[72]（南宋）马端临.文献通考[M].北京：中华书局，1986.
[73]（南宋）王应麟著、张三夕等点校.汉艺文志考证[M].北京：中华书局，2010.
[74]（元）陈澔注.礼记集说[M].上海：上海古籍出版社，1987.
[75]（元）汤垕.画鉴[M].台北：台湾商务印书馆，1986.
[76]（元）脱脱.宋史[M].北京：中华书局，1977.
[77]（明）陶宗仪.说郛[M].北京：中国书店，1986.
[78]（明）张丑.清河书画舫[M].台北：台湾商务印书馆，1986.
[79]（明）项穆.书法雅言[M]. 台北：台湾商务印书馆，1986.
[80]（清）董诰等编.全唐文[M].北京：中华书局，1983.
[81]（清）彭定求.全唐诗[M].北京：中华书局，1960.
[82]（清）马宗霍.书林藻鉴[M].北京：文物出版社，1982.
[83]（清）沈曾植.海日楼札丛[M].北京：中华书局，1962.
[84]（清）陆心源.唐文续拾[M].北京：中华书局，1983.
[85]（清）叶昌炽.语石[M].清宣统元年刻本，1909.
[86] 潘运告.宣和画谱[M].长沙：湖南美术出版社，1999.
[87] 华东师范大学选编校点.历代书法论文选[M].上海：上海书画出版社，1979.
[88] 崔尔平选编、点校.历代书法论文选续编[M].上海：上海书画出版社，1993.
[89] 陈尚君.全唐诗续拾[M].北京：中华书局，1992.
[90] 任半塘.敦煌歌辞总编[M].上海：上海古籍出版社，1987.
[91]（日）万多亲王等.新编姓氏录[M].刊本，1669.
[92]（日）源顺.倭名类聚抄[M].刻本，1897.
[93]（日）信西入道.信西古乐图[M].东京：日本古典全集刊印会，1927.

[94]（日）藤原时平、大藏善行编.日本三代实录[M].东京：吉川弘文馆，1929.
[95]（日）藤原良房、藤原良相、伴善男编.续日本后纪[M].东京：吉川弘文馆，1953.
[96]（日）黑坂胜美编.令集解[M].东京：吉川弘文馆，1966.
[97]（日）观严.东大寺要录[M].东京：国书刊行会，1971.
[98]（日）真人元开.唐大和上东征传[M].北京：中华书局，1979.
[99]（日）舍人亲王等著、王孝廉编译.日本书纪[M].台北：时报文化出版企业公司，1988.
[100]（日）佚名.日本纪略[M].东京：吉川弘文馆，1929.
[101]（日）菅野真道等.续日本纪[M].东京：吉川弘文馆，1981.
[102]（日）藤原时平、藤原忠平.延喜式[M].东京：吉川弘文馆，1981.
[103]（日）圆仁.入唐求法巡礼行记[M].上海：上海古籍出版社，1986.
[104]（日）虎关师炼.元亨释书[M].东京：吉川弘文馆，2000.
[105]（日）佛书刊行会.大日本佛教全书[M].东京：名著普及会，1979.
[106]（日）正宗敦夫编纂校订.教训抄[M].东京：现代思潮社，昭和3年.
[107]（日）丰原统秋.体源抄[M].东京：株式会社，昭和53年.
[108]（阿拉伯）阿布•赛义德等.中国印度见闻录[M].北京：中华书局，1983.
[109]（阿拉伯）伊本·胡尔达兹比赫.道里邦国志[M].北京：中华书局，1991.
[110]（新罗）崔致远.桂苑笔耕集[M].上海：商务印书馆，1985.
[111]（高丽）金富轼著、李丙焘译注.三国史记[M].首尔：韩国乙酉文化社，1997.
[112]（高丽）一然撰，（韩）权锡焕、（中）陈蒲清译.三国遗事[M].长沙：岳麓书社，2009.
[113]（李朝）郑麟趾.高丽史[M].平壤：朝鲜科学院出版社，1957.
[114]（法）费琅编，耿升、穆根来译.阿拉伯波斯突厥人东方文献辑注[M].北京：中华书局，1989.

B.今人论著

[1] 向达编.中西交通史[M].上海：中华书局，1934年。
[2] 方豪.中西交通史[M].台北：华冈出版有限公司，1953.
[3] 向达.唐代长安与西域文明[M].北京：三联书店，1957.
[4] 任半塘.唐戏弄[M].北京：作家出版社，1958.
[5] 俞人豪、陈自明.东方音乐文化[M].北京：人民音乐出版社，1965.
[6] 严耕望.唐史研究丛稿[M].香港：新亚研究所出版，1969.
[7] 何志浩.中国舞蹈史[M].香港：香港印书馆，1970.
[8] 张星烺编撰.中西交通史资料汇编[M].北京：中华书局，1977.

[9] 欧阳予倩.唐代舞蹈[M].上海：上海文艺出版社，1980.
[10] 鲁迅.鲁迅全集[M].北京：人民文学出版社，1980.
[11] 常任侠.丝绸之路与西域文化艺术[M].上海：上海文艺出版社，1981.
[12] 杨荫浏.中国古代音乐史[M].北京：人民音乐出版社，1982.
[13] 敦煌文物研究所.敦煌莫高窟内容总录[M].北京：文物出版社，1982.
[14] 北京市中日文化交流史研究会编.中日文化交流史论文集[C].北京：人民出版社，1982.
[15] 白寿彝.中国交通史[M].上海：上海书店，1984.
[16] 姚嶂剑.遣唐使：唐代中日文化交流史略[M].西安：陕西人民出版社，1984.
[17] 常任侠.海上丝路与文化交流[M].北京：海洋出版社，1985.
[18] 梁容若.中日文化交流史稿[M].北京：商务印书馆，1985.
[19] 夏鼐.中国大百科全书·考古卷[M].北京：中国大百科全书出版社，1986.
[20] 张国刚.唐代官制[M].西安：三秦出版社，1987.
[21] 王克芬.中国舞蹈史——隋唐五代部分[M].北京：文化艺术出版社，1987.
[22] 敦煌文物研究所.中国石窟·敦煌莫高窟[M].北京：文物出版社，1987.
[23] 张国刚.唐代藩镇研究[M].长沙：湖南教育出版社，1987.
[24] 周一良.中外文化交流史[M].郑州：河南人民出版社，1987.
[25] 周青葆.丝绸之路的音乐文化[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社，1987.
[26] 张广达.天涯若比邻——中外文化交流史略[M].香港：中华书局，1988.
[27] 王克芬.中国舞蹈发展史[M].上海：上海人民出版社，1989.
[28] 王仁波等.隋唐文化[M].上海：学林出版社，1990.
[29] 李肖冰、夏写实等.中国戏剧起源[M]. 北京：知识出版社，1990.
[30] 吴焯.佛教东传与中国佛教艺术[M].杭州：浙江人民出版社，1991.
[31] 王小甫.唐、吐蕃、大食政治关系史[M].北京：北京大学出版社，1992.
[32] 吴钊、刘东升.中国音乐史略[M].北京：人民音乐出版社，1993.
[33] 周世荣.中华历代铜镜鉴定[M].北京：紫禁城出版社，1993.
[34] 季羡林.中印文化交流史[M].北京：新华出版社，1993.
[35] 陈玉龙等.汉文化论纲——兼述中朝、中日、中越文化交流[M].北京：北京大学出版社，1993.
[36] 刘士文等.中国隋唐五代艺术史[M].北京：人民出版社，1994.
[37] 郑学檬、冷敏达主编.唐文化研究论文集[C].上海：上海人民出版社，1994.
[38] 张志尧.草原丝绸之路与中亚文明[M].乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，1994.
[39] 张泽咸.唐代工商业[M].北京：中国社会科学出版社，1995.

[40] 姜伯勤.敦煌艺术宗教与礼乐文明[M].北京：中国社会科学出版社，1996.
[41] 王勇、上原昭一主编.中日文化交流史大系·艺术卷[M].杭州：浙江人民出版社，1996.
[42] 吴东风、苗建华.中国音乐文物大系[M].郑州：大象出版社，1996.
[43] 王勇.中日文化交流史大系·人物卷[M].杭州：浙江人民出版社，1996.
[44] 陈炎.海上丝绸之路与中外文化交流[M].北京：北京大学出版社，1996.
[45] 余太山.西域文化史[M].北京：中国友谊出版社，1996.
[46] 杨通方.中韩古代关系史论[M].北京:中国社会科学出版社，1996.
[47] 陈尚胜.中韩交流三千年[M].北京:中华书局，1997.
[48] 秦序.中国音乐史[M].北京：文化艺术出版社，1998.
[49] 董锡玖.中华文化通志·乐舞志[M].上海：上海人民出版社，1998.
[50] 冯文慈.中外音乐交流史[M].长沙：湖南教育出版社，1998.
[51] 王镛.中外美术交流史[M].长沙：湖南教育出版社，1998.
[52] 武斌.中华文化海外传播史[M].西安：陕西人民出版社，1998.
[53] 周青葆.丝绸之路宗教文化[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社，1998.
[54] 何芳川等.古代中西文化交流史话[M].北京：商务印书馆，1998.
[55] 林梅村.汉唐西域与中国文明[M].北京：文物出版社，1998.
[56] 王国维.宋元戏曲史[M].上海：上海古籍出版社，1998.
[57] 梁思成.中国雕塑史[M].天津：百花文艺出版社，1998.
[58] 张前.中日音乐交流史[M].北京：人民音乐出版社，1999.
[59] 朱关田.中国书法史·隋唐五代卷[M].南京：江苏教育出版社，1999.
[60] 齐东方.唐代金银器研究[M].北京：中国社会科学出版社，1999.
[61] 陈绶祥.隋唐绘画史[M].北京：人民美术出版社，2000.
[62] 黄翔鹏.乐问[M].北京：中央音乐学院学报社，2000.
[63] 宋岘.中国阿拉伯交流史话[M].北京：中国大百科全书出版社，2000.
[64] 李寅生.论唐代文化对日本文化的影响[M].成都：巴蜀书社，2001.
[65] 李斌城.唐代文化[M].北京：中国社会科学出版社，2002.
[66] 牛克诚.色彩的中国绘画[M].长沙：湖南人民美术出版社，2002.
[67] 金秋.古丝绸之路乐舞文化交流史[M].上海：上海音乐出版社，2002.
[68] 李喜所.五千年中外文化交流史[M].北京：世界知识出版社，2002.
[79] 石云涛.早期中西交通与交流史稿[M].北京：学林出版社，2003.
[70] 阎文儒.中国雕塑艺术史纲[M].桂林：广西师范大学出版社，2003.
[71] 资华筠主编.影响世界的中国乐舞[M].北京：文化艺术出版社，2003.

[72] 李鸿宾.唐朝中央集权与民族关系[M].北京：民族出版社，2003.

[73] 杨昭全.中国——朝鲜·韩国文化交流史[M].北京：昆仑出版社，2004.

[74] 王介南.中外文化交流史[M].太原：书海出版社，2004.

[75] 阴法鲁.中国古代文化史[M].北京：北京大学出版社，2004.

[76] 赵维平.中国古代音乐文化东流日本的研究[M].上海：上海音乐学院出版社，2004.

[77] 阮荣春.丝绸之路与石窟艺术[M].沈阳：辽宁美术出版社，2004.

[78] 罗丰.胡汉之间——“丝绸之路”与西北历史考古[M].北京：文物出版社，2004.

[79] 王子云.中国雕塑艺术史[M].长沙：岳麓书社，2005.

[80] 王光祈.中国音乐史[M].桂林：广西师范大学出版社，2005.

[81] 尚刚.隋唐五代工艺美术史[M].北京：人民美术出版社，2005.

[82] 荣新江等.粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索[M].北京：中华书局，2005.

[83] 林英.唐代拂菻丛说[M].北京：中华书局，2006.

[84] 王小甫.古代中外文化交流史[M].北京：高等教育出版社，2006.

[85] 沈福伟.中西文化交流史 [M].上海：上海人民出版社，2006.

[86] 张国刚.中西文化关系史[M].北京：高等教育出版社，2006.

[87] 刘海涛.来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究[M].北京：商务印书馆，2006.

[88] 关也维.唐代音乐史[M].北京：中央民族大学出版社，2006.

[89] 赵丰.丝绸之路美术考古概论[M].北京：文物出版社，2007.

[90] 薛克翘.中国印度文化交流史[M].北京：昆仑出版社，2008.

[91] 何芳川.中外文化交流史[M].北京：国际文化出版公司，2008.

[92] 傅起凤.杂技[M].北京：中国文联出版社，2008.

C.学位论文

[1] 张晶.晋唐绘画色彩观演变研究[D].上海：华东师范大学，2002.

[2] 康瑞军.唐代音乐繁盛原因探索[D].太原：山西大学，2003.

[3] 王定勇.敦煌佛曲研究[D].扬州：扬州大学，2003.

[4] 柏红秀.唐代宫廷音乐文艺研究[D].扬州：扬州大学，2004.

[5] 张小梅.唐代中日音乐文化交流史专题研究——唐代中日音乐文化交流史》[D].福州：福建师范大学，2004.

[6] 解梅.唐五代敦煌胡文化研究[D].兰州：西北师范大学，2004.

[7] 李雁.隋唐宫廷中的印度乐[D].上海：上海音乐学院，2006.

[8] 曾书柔.唐朝与阿拨斯朝的对外音乐交流[D].北京：对外经济贸易大学，2006.
[9] 窦志强.唐陵石雕的考古学研究[D].济南：山东大学，2007.
[10] 李吕婷.魏晋南北朝百戏研究[D].武汉：武汉音乐学院，2007.
[11] 海滨.唐诗与西域文化[D].上海：华东师范大学，2007.
[12] 张珊.唐代留学生汉语教育研究[D].长春：吉林大学，2007.
[13] 邹满星.唐代墓室壁画人物画"胡化"风格研究[D].西安：陕西师范大学，2008.
[14] 王金旋.尺八的历史考察与中日尺八辨析[D].上海：上海音乐学院，2008.
[15] 邢鹏飞.李思训、李昭道青绿山水画研究[D].济南：山东师范大学，2009.

D.中文论文

[1] 夏鼐.新疆新发现的古代织品——绮、锦和刺绣[J].考古学报，1963，（1）.
[2] 孙蔚民.鉴真在中日文化交流史上的杰出作用[J].扬州大学学报（自然科学版），1979，（2）.
[3] 胡戟.唐代粮食亩产量[J].西北大学学报，1980，（3）.
[4] 刘桂英.唐代手工业——丝织和"唐三彩"[J].历史教学，1981，（4）.
[5] 宿白.西安地区唐墓壁画的布局与内容[J].考古学报，1982，（2）.
[6] 阴法鲁.丝绸之路上的音乐文化交流[J].人民音乐，1982，（2）.
[7] 张志刚等.扬州唐城出土青花瓷的测定及其重要意义[J].中国陶瓷，1984，（3）.
[8] 周青葆.琵琶溯源[J].音乐探索.1985，（3）.
[9] 阴法鲁.唐代乐人对待外来音乐的态度[J].人民音乐，1985，（5）.
[10] 周谷城.中西文化的交流[J].复旦学报（社会科学版），1986，（2）.
[11] 赵世骞.试论西域乐舞对中原的影响[J].新疆师范大学学报，1987，（1）.
[12] 顾风.扬州出土波斯陶及其在文化交流史上的地位[J].东南文化，1988，（1）.
[13] 姜伯勤.敦煌壁画与粟特壁画的比较研究[J].敦煌研究，1988，（2）.
[14] 牟发松.唐代草市略论——以长江中游地区为重点[J].中国经济史研究，1989，（4）.
[15] 杨万秀.论广州港在海上"丝绸之路"的地位和作用[J].学术研究，1990，（6）.
[16] 武伯纶、武复兴.国际交往与唐长安的繁荣[J].理论导刊，1991，（3）.
[17] 阴法鲁.漫谈觱篥[J].中国典籍与文化，1993，（2）.
[18] 陈正生.唐代尺八同汉笛的关系[J].中国音乐，1993，（3）.
[19] 张学荣.凉州石窟及有关问题[J].敦煌研究，1993，（4）.
[20] 王东平.先秦至唐汉文化在西域的传播[J].新疆大学学报，1994，（1）.
[21] 薛宗正.唐代碛西的汉风美术[J].新疆艺术，1994，（1）.
[22] 王克芬.西域与中原乐舞——交流及影响[J].寻根，1994，（2）.

[23] 陈进惠.试论阿拉伯书法在中国穆斯林中的传播与发展[J].世界宗教研究，1994，（2）.

[24] 方亚光.外国人关于唐代中国的著述与唐文明的传播[J].江海学刊，1994，（3）.

[25] 郑显文.丝绸之路与汉唐杂技艺术[J].丝绸之路，1995，（1）.

[26] 楼劲.汉唐的外事体制与丝路古道上的基本外交模式[J].敦煌学辑刊，1995，（1）.

[27] 方亚光.论“安史之乱”对唐代中外交往的影响[J].江海学刊，1995，（5）.

[28] 郑汝中.唐代书法艺术与敦煌写卷[J].敦煌研究，1996，（2）.

[29] 王世贤.古代中国与朝鲜半岛国家文化交流述略[J].辽宁大学学报，1996，（3）.

[30] 任平.唐代书法对统一新罗时代书法的影响[J].当代韩国，1997，（1）.

[31] 张前.日本雅乐与唐代燕乐——日本史书、乐书相关资料考[J].交响——西安音乐学院学报，1997，（2）.

[32] 金维诺.墓室壁画在美术史上的重要地位[J].美术研究，1997，（2）.

[33] 王嵘.多元文化背景下的“苏莫遮”[J].民族艺术研究，1997，（2）.

[34] 肖红、宋荣欣.漫话唐三彩艺术[J].史学月刊，1997，（4）.

[35] 巫新华.唐代西州沟通周边地区的主要交通路线[J].中国边疆史地研究，1997，（4）.

[36] 赵望秦.泼寒胡戏被禁原因发微[J].学术月刊，1998，（2）.

[37] 齐东方.西安市文管会藏粟特式银碗考[J].考古与文物，1998，（6）.

[38] 王嵘.中原文化在西域的传播[J].新疆大学学报，1999，（1）.

[39] 韩钊.中国唐壁画墓和日本古代壁画墓的比较研究[J].考古与文物，1999，（6）.

[40] 黎蔷.古希腊罗马戏剧东渐史实论[J].戏剧艺术，2000，（4）.

[41] 白巍.唐代墓室壁画艺术风格初探[J].陕西师范大学学报，2001，（2）.

[42] 朴永光.中韩舞蹈文化交流史概观[J].文艺理论与批评，2001，（3）.

[43] 王建欣.中日尺八之比较研究[J].音乐研究，2001，（9）.

[44] 庄壮.敦煌壁画上的打击乐器[J].交响——西安音乐学院学报，2002，（4）.

[45] 赵维平.丝绸之路上的琵琶乐器史[J].中国音乐学，2003，（4）.

[46] 王铁铮.历史上的中阿文明交往[J].西北大学学报，2004，（3）.

[47] 德真.日本珍藏的我国唐代乐器[J].乐器，2004，（4）.

[48] 刘玉霞.唐代艺术与西域乐舞[J].西域研究，2004，（4）.

[49] 齐东方.何家村的大唐遗宝[J].文物天地，2004，（6）.

[50] 龙玉兰、吴华山.简论唐太宗的乐舞文化观[J].求索，2004，（7）.

[51] 高人雄.西域传入的乐曲与词牌雏形考论[J].新疆师范大学学报，2005，（1）.

[52] 薛平拴.隋唐长安商业市场的繁荣及其原因[J].陕西师范大学学报，2006，（5）.
[53] 吕少卿.唐代山水画风略论[J].艺术百家，2006，（7）.
[54] 蒲瑶.从文明交往看中阿古代纹饰文化的交融[J].社会科学家，2006，（7）.
[55] 李维路.略论五弦琵琶的历史渊源与艺术表现力[J].人民音乐，2007，（2）.
[56] 贾有林.试论颜真卿书法成就[J].青海社会科学，2007，（6）.
[57] 赵琳.唐代金银器造型与装饰的外来影响及本土化[J].考古与文物，2008，（2）.
[58] 杜文玉.唐代社会开放的特点与历史局限[J].河北学刊，2008，（3）.
[59] 张国刚.唐代开放与兴盛的当代思考[J].河北学刊，2008，（3）.
[60] 邱雅芬.唐代傀儡戏东传及日本傀儡戏的形成[J].求索，2009，（1）.
[61] 周侃、李楠.唐代百戏的源流及影响考论[J].求索，2009，（1）.
[62] 杜文玉.丝绸之路与新罗乐舞[J].人文杂志，2009，（1）.
[63] 岳纯之.唐代皇帝的业余爱好[J].文史天地，2009，（4）.
[64] 赵丰.唐系翼马纬锦与何稠仿制波斯锦[J].文物，2010，（3）.

E.译著、译文

[1]（日）中村不折等.中国绘画史[M].南京：正中书局，1937.
[2]（日）林谦三著、钱稻孙译.东亚乐器考[M].北京：人民音乐出版社，1962.
[3]（日）岩波书店编.日本历史・古代篇[M].东京：岩波书店，1962.
[4]（日）森克己.遣唐使[M].东京：至文堂，1966.
[5]（日）林谦三.雅乐——古乐谱的解读[M].东京：音乐之友社，1969.
[6]（日）林谦三.日本的古典艺能・雅乐[M].东京：平凡社，1970.
[7]（日）岸边成雄著、梁在平译.唐代音乐史的研究[M].台湾：台湾中华书局，1973.
[8]（日）井上清著、天津市历史研究所译.日本历史[M].天津：天津人民出版社，1974.
[9]（日）秋山光和.日本绘画史[M].北京：人民美术出版社，1978.
[10]（日）木宫泰彦著、胡锡年译.日中文化交流史[M].北京：商务印书馆，1980.
[11]（日）羽田亨著、耿世民译. 西域文化史[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社，1981.
[12]（日）竹内宏.日本人和技术——现在和过去[J]经济学人，1981 年临时增刊.
[13]（日）伊庭孝.日本音乐史[M].北京：人民音乐出版社，1982.
[14]（日）岸边成雄.伊斯兰音乐[M].上海：上海文艺出版社，1983.
[15]（日）三上次男著、胡德芬译.陶瓷之路[M].天津：天津人民出版社，1983.
[16]（日）田边尚雄.中国音乐史[M].上海：上海书店出版，1984.
[17]（日）武安隆.遣唐使[M]哈尔滨：黑龙江人民出版社，1985.
[18]（日）榊莫山著、陈振濂译.日本书法史[M].上海：上海书画出版社，1985.

[19]（日）田泽坦等.日本文化史——一个剖析[M].东京：日本外务省编印，1987.

[20]（日）原茂泰直撰、岳钮译.古长安绘画艺术东移说[J].西北美术，1989，(00).

[21]（日）高楠顺次郎编.大正新修大藏经[M].台北：财团法人佛陀教育基金会出版部，1990.

[22]（日）内藤湖南.日本文化史研究[M].北京：商务印书馆，1992.

[23]（日）家永三郎.日本文化史[M].北京：商务印书馆，1992.

[24]（日）坂本太郎.日本史概说[M].北京：商务印书馆，1992.

[25]（日）源了圆.日本文化与日本人性格的形成[M].北京：北京出版社，1992.

[26]（日）长泽和俊著、张英莉译.丝绸之路与古代欧亚大陆的东西方文化交流[J].载于张志尧主编《草原丝绸之路与中亚文明》，新疆美术摄影出版社，1994.

[27]（日）西濑英经等.日本艺能史[M].京都：昭和堂，1999.

[28]（日）村山节等.东西方文明沉思录[M].北京：中国国际广播出版社，2000.

[29]（日）中田勇次郎著、蒋毅译.中国传统文化在日本[M].北京：中华书局，2002.

[30]（日）羽田亨.西域文明史概论[M].北京：中华书局，2005.

[31]（英）韦尔斯.世界史纲——生物和人类的简明史[M].北京：人民出版社，1982.

[32]（英）阿·克·穆尔.1500年前的中国基督教史[M].北京：中华书局，1984.

[33]（英）凯瑟琳·勒维著、傅正明译.古希腊戏剧艺术[M].北京：北京大学出版社，1988.

[34]（英）李约瑟.中国科学技术史[M].上海：上海古籍出版社，1990.

[35]（英）苏珊·伍德福特等著、罗通秀等译.剑桥艺术史[M].北京：中国青年出版社，1990.

[36]（英）巴兹尔·格雷著、李崇峰译.中亚佛教绘画及其在敦煌的影响[J].敦煌研究，1991，(1).

[37]（英）罗森著、孙心菲等译.中国古代的艺术与文化[M].北京：北京大学出版社，2002.

[38]（美）希提著、马坚译.阿拉伯通史[M].北京：商务印书馆，1979.

[39]（美）费正清等.东亚文明：传统与变革[M].天津：天津人民出版社，1992.

[40]（美）谢弗著、吴玉贵译.唐代的外来文明[M].北京：中国社会科学出版社，1995.

[41]（美）维尔·杜伦著，李一平等译.东方的文明[M].西宁：青海人民出版社，1998.

[42]（美）托马斯·F·马太.拜占庭艺术[M].北京：中国建筑工业出版社，2004.

[43]（韩）张师勋.韩国音乐史[M].汉城:世光音乐出版社，1986.

[44]（韩）金得榥著、柳雪峰译.韩国宗教史[M].北京：社会科学文献出版社，1992.

[45]（韩）沈淑庆.关于莲花台舞历史演变的研究[J].舞蹈，2000，(2).

[46]（韩）赵胤宰.略论韩国百济故地出土的中国陶瓷[J].故宫博物院院刊，2006.
[47]（韩）李惠求.朝鲜安岳第三号坟壁画中的奏乐图（下）[J].黄钟——武汉音乐学院学报，2005，（1）.
[48]（朝鲜）朝鲜科学院考古学及民俗研究所.遗迹发掘报告 3[M].平壤：平壤科学院出版社，1958.
[49]（法）雷奈·格鲁塞著，常任侠、袁音译.印度的文明[M].北京：商务印书馆，1965.
[50]（法）迭朗善译、马香雪中译.摩奴法典[M].北京：商务印书馆，1996.
[51]（印）D.D.高善必著、王树英等译.印度古代文化与文明史纲[M].北京：商务印书馆，1998.
[52]（德）马克思、恩格斯.马克思恩格斯选集[M].北京：人民出版社，1972.
[53]（俄）列夫·托尔斯泰.艺术论[M].北京：人民文学出版社，1982.
[54]（俄）尤·鲍列夫.美学[M].北京：中国文联出版社，1986.

F.外文文献

[1]Gaston Migeon,Les arts musulmans, Libr. nationale d'art et d'histoire, 1926,p.36-37.
[2]Alexander O.Curle and F.S.A.Scot,The Treasure of Traprain,A Scottish Hoard of Roman Silver Plate,Glasgow,1922,p.1-5,79-80.
[3]Roger Bland and Catherine Johns, The Hoxne Treasure, An Illustrated Introduction, Trustees of the British Museum, 1993, p.24.
[4]Ed.Chavannes,Document sur les Tou-kiue occidentaux，p.136.
[5]A. Foucher,The Beginnings of the Buddhist Art, Indological Book House, 1972,p.136.
[6]M.Mode,Sogdian Gods in Exile-some iconographic evidence from Khotan in the light of recently excavated material from Sogdiana,Silk Road Art and Archaeology,1991-1992,p.179-214.
[7]Qalqashandi, Subh,vol.iii,pp.5 以下，vol.ii,p.430 以下.
[8]S.levi,Le"tokharien B"，langue de Koutcha,Journal Asiatique,1913,p.311-380.
[9]古代オリエント博物馆，シルクロートの贵金属工艺，有限会社シマプレス，1981.
[10]原田淑人，正仓院御物を通レる东西文化の交涉，古代东亚文化研究，座右宝刊行会，1940.
[11]轻部慈恩，百济遗迹の研究，吉川弘文馆，1971.
[12]P .O.Harper, The Royal Hunter,New York,1978.

[13]Henry G. Hartman,Aesthetics:A Critical Theory of Art, Kessinger Pub Co, 1919,p.48.

[14]S.A.M. Adshead,Tang China The Rise of the East in World History, Palgrave Macmillan,2004, p.54.

[15]Percy Brown, Indian painting,Association Press, 1932,p.121.

[16]Ernest Binfield Havell,The Ideals of Indian art, J. Murray, 1911,p.38.

[17]Smith, The Oxford History of India, Clarendon press, 1928,p.111.

[18]Ca . 950A .D.,Coomaraswamy,History,fig.222,Lucknow Museum.

[19]Ca . 1050A .D.,Coomaraswamy,History,fig.223,Lucknow Museum.

[20]Ca .750A .D.,Coomaraswamy,Havell,History, p.204.

[21]Friedrich Hirth,Ancient history of China to the End of the Chyu Dynasty, Adegi Graphics LLC, 2000,p.155.

[22]Fredric Jameson,The Cultures of Globalization, Duke University Press,1998,p.58.

[23]E. J. W . Barber,Prehistoric Textilex,Princeton University Press, 1991,p32.

[24]Pliny,The Natural History,Vol.6,p54.

致 谢

毕业在即，感触颇多。其中的艰辛自不必言说，但收获也很大。六年来，我不仅在学业上有所收获，而且也真切地悟出了一个道理：坚持是重要的，甚至胜于聪明。

六年来，我的导师杜文玉教授给了我莫大的教导和帮助。从学位论文的选题、大纲的构建、材料的取舍、思路的确定到文章的布局等，均得到了先生的悉心指导。尤其在论文的修改过程中，先生更是一遍又一遍地看，每看完一遍，都会给我写出满满两三页的修改意见和建议，这让我受益匪浅。先生对学生的这种认真负责的态度让人敬佩、感动之至。先生知识渊博，历史眼光独到，思维敏锐，治学严谨，为人真诚、大度、平和。弟子将永远铭记先生的道德文章，并作为自己一生的努力方向。

在学期间，陕西师大历史文化学院的王双怀老师、贾二强老师、拜根兴老师、薛平拴老师、周晓薇老师、于赓哲老师及学院的其他老师都在学识、论文上给我以教导和启示，使我的学业渐长。在此深表谢忱。

这里尤其要感谢的是我的硕士导师杨希义教授，他不但为我打开了史学研究的大门，而且还在学习、生活上给了我无私的帮助。学生将永远不忘师恩！

感谢我的同窗好友朱德军、洪海安、王颜、金荣洲、马维斌、王效锋、王丽梅，感谢你们的鼓励和帮助！

感谢陕西学前师范学院历史文化与旅游系的领导和同事们，没有您们的支持和帮助，我是无法完成学业的！

感谢我的家人，感谢你们对我的理解、支持、包容和牺牲。

最后，感谢为我审阅论文和参加论文答辩的专家、教授们，谢谢您们宝贵的意见和热情的鼓励！

赵喜惠

二〇一二年六月

攻读博士学位期间的学术成果

[1]《试析唐代经商之风盛行的原因》，《福建论坛（人文社会科学版）》，2008 年第 8 期；

[2]《试论唐代朝廷对官员经商所采取的对策》，《唐都学刊》，2009 年第 2 期；

[3]《唐代商人鬼神崇拜探析》，《作家杂志》，2010 年第 18 期；

[4]《唐代胡商宗教信仰探析》，《唐史论丛》第 12 辑，三秦出版社，2010 年；

[5]《唐大明宫兴建原因初探》，《兰州学刊》，2011 年第 5 期。